© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1950
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z5068

RANGERIE DES TUILERIES

LE DESSIN FRANÇAIS

DE FOUQUET A CÉZANNE

ORANGERIE DES TUILERIES

LE DESSIN FRANÇAIS

DE FOUQUET A CÉZANNE

L'illustration de la couverture représente
GUILLAUME JUVÉNAL DES URSINS
par Jean FOUQUET *(Cat. N° 4)*.

FÉVRIER-MARS 1950

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
PARIS

L'Exposition des dessins Français

DE FOUQUET A CÉZANNE

présentée par la

Direction des Musées de France

à l'Orangerie des Tuileries

a figuré

au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles

et au Musée Boymans à Rotterdam

sous les auspices

de l'Association Française d'Action Artistique

dans le cadre des Accords Culturels

Commissaire général : Madame Bouchot-Saupique

Conservateur du Cabinet des dessins

au Musée du Louvre.

62P307

La présente exposition a été réalisée avec le concours des Musées et des collections publiques ou privées suivants :

Musée de l'Albertina, Vienne.

Musée de Berlin.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

Musée de Brunswick.

Institut Courtauld, Londres.

Musée National de Stockholm.

Musée Teyler, Haarlem.

Bibliothèque Nationale, Paris.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

Ecole Polytechnique, Paris.

Manufacture Nationale de Sèvres.

Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Musée Carnavalet, Paris.

Musée Cognacq-Jay, Paris.

Musée Eugène Delacroix, Paris.

Musée de l'Opéra, Paris.

Musée Rodin, Paris.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Musée du Louvre.

Musée de Versailles.

Musée de Compiègne.

Musée d'Aix-en-Provence.

Musée d'Albi.

Musée de Besançon.

Musée de Dijon.

Musée de Gray.

Musée de Guéret.

Musée de Lille.

Musée Lorrain de Nancy.

Musée de Montauban.

Musée de Montpellier.

Musée d'Orléans.

Musée de Rennes.

Musée de Rouen.

Musée de Strasbourg.

Musée de Valence.

Mme Cachin-Signac.

Sir Kenneth Clark.

M. D. David-Weill.

M. Delestre.

Duke of Devonshire.

M. E. Gonse.

Viscount Hinchingbrooke M.P.

Mme P.-A. Lemoisne.

M. Frits Lugt.

Mme Rouart.

Nous tenons à remercier les prêteurs, tant anonymes que mentionnés ci-dessus, qui ont bien voulu participer à l'organisation de cette exposition.

Notre gratitude va également à M. Adhémar, Mme Bouleau-Rabaud, Mlle Brunet, M. Claparède, Mlle Cornillot, M. Ebbinge-Wubben, Mlle Ecalle, qui nous ont donné de précieux éléments pour l'établissement du catalogue.

Photos Bulloz, Searl, Musée Fondation Boymans à Rotterdam, Musée Teyler à Haarlem.

INTRODUCTION

Un dessin n'est pas une œuvre murale. C'est une confidence de l'artiste, le jet de son inspiration, un moment de sa recherche, qui réclament pour être perçus dans leur fraîcheur, l'intimité du carton ouvert et le support de la main.

Aussi une exposition toute consacrée à cet art court-elle le risque, si l'on n'y prend garde, de perdre à l'accrochage le meilleur d'elle-même et de laisser sans timbre les voix qui, ailleurs, nous enchantent.

En groupant une suite de dessins français qui s'échelonnent de Fouquet à Cézanne, Mme Bouchot-Saupique a su par bonheur faire choix d'œuvres si variées dans leur facture et si fortes dans l'expression des tempéraments que l'ensemble présente pour ainsi dire une couleur aussi montée de ton que des œuvres picturales.

Le public ne sera donc pas déçu. Sur le mur où palpitent les accents contrastés de la mine de plomb, de la sépia, de la sanguine, et même de l'aquarelle, notre œil rencontrera des œuvres magistrales où il pourra suivre à travers l'individualité des talents, l'unité d'une production française.

Bruxelles et Rotterdam ont déjà fêté cette exposition, dont le succès dans ces deux villes nous assure de l'accueil que lui feront les Parisiens.

Cette réussite n'a pu être obtenue que grâce au concours généreux de galeries ou de collectionneurs français et étrangers. Je tiens à remercier

tout particulièrement M. Ebbinge Wubben, conservateur du Musée Boymans à Rotterdam, M. Giron et M. Langui, organisateurs de l'exposition à Bruxelles, ainsi que Mlle Valland qui organisa la venue des dessins allemands.

Mme Bouleau-Rabaud, conservateur du cabinet des dessins de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, M. Vallery-Radot, conservateur du cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, M. Chamson et Mme Kahn, conservateurs du Petit Palais, M. Wilhelm, conservateur du musée Carnavalet, ont bien voulu répondre à nos demandes de la manière la plus libérale.

Je ne saurais aussi trop témoigner notre gratitude à M. le duc de Devonshire, à Sir Kenneth Clark, au vicomte Hinchingbrooke, à MM. David-Weill, Cachin-Signac, Delestre, Dézarrois, Gonse, Laroche, Lemoisne, Lugt, Pissarro et à Mme Rouart, ainsi qu'aux musées de Stockholm, de Brunswick, Teyler de Haarlem, à l'Albertina de Vienne, à l'Institut Courtauld, au cabinet des dessins de Berlin et aux musées français, notamment ceux de Besançon, Montpellier, Lille, Montauban, Strasbourg, qui tous ont tenu, par leurs prêts, à rendre plus éclatante cette manifestation du génie français.

Notre gratitude va également à la Commission franco-belge pour l'application de l'accord culturel, qui a eu l'initiative de la présente exposition, organisée avec le précieux concours des Relations Culturelles.

Georges SALLES,
Directeur des musées de France,

P R É F A C E

Le dessin est, par sa nature même, une œuvre d'art fragile dont l'exposition à la lumière, si elle se prolonge, devient dangereuse. Nos ancêtres, moins prudents que nous, ne s'embarrassaient pas de ces précautions : c'est ainsi que beaucoup de feuillets ont disparu ou sont arrivés à nous, très pâlis.

Les conservateurs se trouvent devant un dilemme : garder jalousement de la lumière, et par suite, loin du public, ces pièces délicates, ou présenter au plus grand nombre ces précieux éléments de compréhension intime des artistes, avec le risque d'une altération des dessins. Des expositions temporaires, seules, permettent de grouper des ensembles dont la réunion ouvre au public un domaine inexploré de la connaissance artistique.

L'amateur le plus amoureux d'une certaine forme d'art, la peinture par exemple, qu'il connaît et où sa sensibilité se satisfait harmonieusement, n'est-il pas moins attiré, a priori, par un moyen d'expression nouveau pour lui, comme le dessin ? Les dessins des maîtres flamands, présentés à Paris l'année dernière, ont profondément intéressé les amateurs français. Ce fut un véritable « choc » ; la révélation d'un aspect encore peu connu des grands artistes flamands chers à notre pays, où ils sont si magnifiquement représentés par leurs peintures.

Notre ambition, en présentant ces cinq siècles de dessins français, est de créer une émotion semblable. Jamais un Claude, un Watteau, un Dela-

croix ne nous sont aussi proches que quand ils se livrent ainsi à nous tout entiers, avec la clarté, la tendresse ou la passion contenues dans ces feuillets où toute leur pensée s'inscrit en quelques touches de lavis, quelques traits de sanguine ou de plume.

Quand un artiste réalise une œuvre peinte, beaucoup d'éléments interviennent dans l'orchestration de sa composition. Mais les études qu'il fait en vue de cette œuvre reflètent davantage son émotion passagère, et son premier jet de création : étape préliminaire qui conserve encore toute la richesse du rêve personnel.

« Le goût des beaux dessins est une des plus hautes élégances de l'esprit » disait Focillon; ce goût a-t-il existé à toutes les époques ?

La passion des amateurs pour les collections de dessins semble bien être une conquête du XVII^e siècle; parmi ces « curieux » se décèlent d'étonnantes personnalités, tel ce Jabach, de Francfort, que ses affaires avaient fixé à Paris et qui s'était constitué un cabinet de pièces rares dont l'ensemble de dessins était célèbre. Une partie de cette collection (5542 dessins), achetée par Colbert pour Louis XIV en 1671, demeure encore le noyau originel du cabinet des dessins du Louvre.

La passion avec laquelle certains amateurs, quelquefois marchands aussi, rassemblent les dessins au XVII^e et au XVIII^e siècles, Mariette, Crozat, M. de Julienne, atteste l'intérêt porté par les collectionneurs aux œuvres de leur temps. Les fluctuations de la mode apportent cependant quelques surprises, les écoles du Nord primant les dessins français pendant certaines périodes. Au XIX^e siècle, au contraire, de belles collections se constituent avec des fonds français : Bonnat, Moreau-Nélaton, Camondo, notamment, enrichissent le Musée d'œuvres presque contemporaines, montrant ainsi un exemple, largement suivi depuis.

Dans le cadre restreint d'une exposition, il est difficile de donner une idée de l'ampleur et de la diversité du dessin français pendant cinq siècles, et aussi de la continuité d'une école qui se développe sans interruption, et où le XVIII^e et le XIX^e siècles ont, en particulier, manifesté une exceptionnelle vitalité artistique. Il est cependant indispensable de se limiter pour conserver l'équilibre de l'ensemble et éviter la satiété.

Le choix et le nombre des œuvres de ces dessinateurs a été dicté par deux ordres de préoccupations : présenter des artistes dont le rayonnement a pu influer sur l'époque : Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Delacroix, Degas, en n'insistant que sur les dessinateurs d'instinct et de métier, et, quand il s'agit de chefs de file, constituer un ensemble représentatif de

leur œuvre. C'est ainsi que 13 dessins de Watteau, 8 de Poussin, 7 de G. de Saint-Aubin, nous éclairent sur les différentes formes de leurs recherches et de leurs techniques.

Ce principe admis, beaucoup de noms durent être écartés, bien à regret, le dessin n'étant pas le vrai moyen d'expression de ces artistes : les frères Le Nain, Chardin, par exemple.

C'est l'étonnant privilège du dessin français, de garder une personnalité accusée, au milieu des œuvres plus écrites et intellectuelles du génie italien et du réalisme objectif des créateurs septentrionaux. Il est lui-même, avec cependant beaucoup d'attaches latines ou flamandes, mais restant avant tout d'essence humaine, en contact direct avec la vie. L'indépendance avec laquelle il accueille les apports étrangers, l'a défendu contre le danger d'une langue « trop déterminée » qui l'aurait paralysé dans son évolution.

Ce qui permet d'attribuer à chaque étape du dessin français son caractère, c'est le choix de son « langage » d'époque. Sans remonter aux traces des grottes préhistoriques ou même, plus proches de nous, aux contours accusés des peintres muraux ou des miniaturistes romans, on ne peut manquer d'évoquer le ou les spirituels dessinateurs du *Psautier d'Utrecht* (IX^e^) ou les reportages dessinés de l'architecte Villard de Honnecourt (XIII^e^ siècle), qui enferme l'univers dans un schéma géométrique.

C'est au XIV^e^ siècle que nous entrons dans le domaine du dessin pur, où la pointe de plomb est un peu délaissée au profit de la plume qui connaîtra en France une faveur rarement éclipsée.

Le grand courant international qui, des Flandres à l'Italie, en passant par la France, traverse l'art de la fin du XIV^e^ siècle, rend plus discutables les attributions des dessins proches du style des artistes parisiens, continuateur de Jean Pucelle. Les procédés techniques, eux-mêmes, perdent de leur autonomie dans ce mouvement général, où tant de contacts s'opèrent entre les écoles.

Le tourangeau Jean Fouquet, au XV^e^ siècle, va au contraire donner au dessin français son caractère écrit, dégagé d'influences extérieures, d'une certitude si volontaire qu'elle s'égale aux plus grands de ses contemporains. Il joue de la pierre noire, relevée de quelques touches de couleurs, innovation qui fait traiter par Friedländer, son portrait de *Juvénal des Ursins*, d'incunable du pastel. Mais il reste plus traditionnel dans le traitement de ses miniatures, d'une extrême virtuosité.

Le dessin français a donc acquis, au XV^e^ siècle, parallèlement à celui d'un Van Eyck, sa langue propre et son sens de la vie. Ample et constructif chez Fouquet, il devient poignant et géométrique chez l'émouvant maître

des *Heures de Rohan*, tandis qu'à la robuste et impérieuse école du Sud-Est de la France, autour du roi René et de son peintre Nicolas Froment, se rattachent des dessins d'une âpreté caricaturale ou hautaine (*Transfiguration* et *Moine en prière*, à l'Exposition).

Une tradition qui, du haut Moyen-Age à nos jours, n'a pas connu d'éclipse en France, est celle du portrait dessiné. On ne peut ici même se défendre de trouver une continuité, dans une certaine forme de recherche insistante et cet extrême souci de probité, entre le portrait de *Juvénal des Ursins* de Jean Fouquet, la *Catherine de Médicis* de François Clouet, la *Marguerite Gérard* de Fragonard, le *Ségur* de David, *Mlle Malo* de Degas, et *Signac* de Seurat.

Au XVI^e^ siècle, les derniers rois de la dynastie des Valois ont eu cette passion d'être portraiturés « au créon » pour que ce soit « plus tôt fait ». Pierre noire, rehauts de sanguine dite pierre rouge, et quelques touches de craie vont, dans les œuvres des Clouet et de leurs contemporains, animer ces fins visages d'une distinction désincarnée. Les successeurs de ces maîtres, tout en continuant leur tradition, acheminent le portrait dessiné vers une orientation plus picturale, aux effets colorés accentués, d'un réalisme plus brutal.

Alors que se perpétuait, à travers les Dumonstier et Lagneau, le goût du portrait, le début du XVII^e^ est pour le dessin français une période de glorieuses révélations, avec deux artistes que leurs attaches lorraines rapprochent : Jacques Bellange et Jacques Callot. Figure encore énigmatique, Bellange accuse dans ses dessins les traits d'une fantaisie « baroque », quintessenciée et quelque peu morbide, mais d'une élégante séduction.

La sanguine que nous avons vu apparaître en simples touches chez Fouquet, les Clouet et leurs successeurs, s'installe impérieusement chez Bellange qui l'utilise avec une étonnante nouveauté d'expression graphique. C'est à la plume, que cet aquafortiste silhouette avec un sens d'illustrateur de mode, le *Groupe de dames élégantes* du Louvre, évoquant certaines figures de Pisanello. Chez Callot, l'utilisation du lavis de bistre prend une forme nouvelle; il affirme cependant son dessin avec des traits de plume plus constructifs, mais obtient avec son lavis des effets d'éclairage qui marquent l'acheminement vers la grande époque du XVII^e^, où Claude Lorrain et Poussin établissent parfois leur composition au seul pinceau.

Si Callot ouvre la voie à des effets de clair obscur, suivis par les artistes du XVII^e^ siècle, Simon Vouet, le peintre de Louis XIII, dans ses dessins à la pierre noire rehaussée de craie sur papier gris, préface à certaines recherches du XVIII^e^, dans la souplesse et la sensualité de ses nus.

Claude Gellée, un Lorrain encore, sera hanté, comme Callot, par des problèmes d'éclairage. Il essaie toutes les techniques contribuant à créer des effets de lumière, cette lumière sur laquelle il va axer ses recherches. Le lavis lui donne une certaine indépendance de vision, une fluidité d'atmosphère, qui lui permet de capter les impressions les plus fugitives; c'est dans l'allégresse de ces notations rapides qu'il est le plus complètement lui-même. Parfois, pour obtenir des contraste plus violents, sur des papiers lavés de sanguine ou de bleu, les rehauts de gouache viennent plaquer des effets éclatants.

Rapprochés par les circonstances fortuites de leur exil volontaire en Italie, Claude Lorrain et Nicolas Poussin s'ils communient dans l'émotion éprouvée devant la campagne romaine, l'expriment avec une différente résonnance. La pensée française subit la souveraineté de Poussin, hautaine figure qui domine le XVII^e^ siècle, et dont nous pénétrons plus complètement la sensibilité dans ses dessins où la spontanéité n'exclut pas une ferveur réfléchie.

Poussin marque sa prédilection pour le lavis, dans lequel il réserve les blancs, créant ainsi des compositions d'une plénitude lumineuse équilibrée. L'emploi, tout romantique au XVII^e^ siècle, du lavis traité par grands effets picturaux échoit cependant au sculpteur Puget, dont le pahétique *Milon de Crotone* clame son désespoir.

La fertilité d'imagination de Le Brun, l'animateur de Versailles, est affirmée par les milliers de dessins qu'il a laissés. S'il est un décorateur habile, il peut être aussi d'une rigueur psychologique impressionnante, dans certains portraits comme celui de la Brinvilliers.

A la pierre noire, que la lignée des artistes Louis-Quatorziens emploie volontiers, le XVIII^e^ à ses débuts, préfèrera le jeu souple et coloré des trois crayons, noir, sanguine, rehauts de craie blanche. La sanguine qui, depuis Bellange, avait connu la faveur des dessinateurs français, va être au XVIII^e^ siècle particulièrement recherchée, et déjà, à l'aube du siècle, Watteau, l'incomparable poète de la vie française, l'emploie de préférence. C'est sur des lavis de sanguine que travaille déjà Gillot, le décorateur, maître de Watteau. C'est avec le mélange de ces tons, qui permet tant de souplesse et de grâce, que Watteau va croquer ses personnages, dont aucun n'avoue être astreint à la pose. Visages étudiés avec une aisance et un naturel nuancés d'émotion, on y suit le modelé de la sanguine et du blanc, si léger, que parfois on distingue à peine sa teinte délicate sur le papier chamois, où la pierre noire apporte son accent plus robuste : personnages populaires à la Callot, dessinés à ses débuts, ou élégantes désinvoltes, après

le séjour que Watteau a fait chez Crozat, où il rencontre une société mondaine et élégante qu'évoqueront poétiquement ses *Assemblées dans un parc*.

Ce ne seront pas seulement Pater et Lancret qui, dans leurs croquis, tenteront de suivre les techniques chères à Watteau : Portail, le fin et spirituel dessinateur, gardera lui aussi cette prédilection pour la sanguine qu'il mélange avec saveur. Boucher lui-même, nourri à l'étude des « figures de différents caractères » qu'il a gravées dans sa jeunesse, d'après les dessins de Watteau, sera sensible aussi au rapport du papier chamois et de la sanguine, qui permet le moelleux de ses nus souples et grassouillets. Il apporte à la fraîche tendresse de Watteau, le piment d'une mythologie galante de décorateur : pour lui aucune technique n'est vraiment sienne, il les emploie toutes : crayon noir relevé de blanc sur papier gris, plume, souple sanguine, aquarelle gouachée. Il profite de l'engouement de l'époque pour ses dessins et les cède à gros prix à ses admirateurs; il prétendait lui-même en avoir exécuté plus de dix mille.

Fragonard, le plus spirituel et peut-être le plus peintre des dessinateurs de son temps, s'exprime intimement dans le lavis, fouetté, enlevé de verve où quelques touches d'aquarelle, soulignées de plume, relèvent parfois le bistre. Ses paysages, il les voit souvent à la sanguine; les belles études de cyprès de la Villa d'Este constituent le fond désormais classique de son œuvre. Les dessins du second voyage en Italie avec Bergeret de Grandcourt, d'une touche de sanguine légère, gardent l'aspect de croquis familiers et limpides. Audacieux historiographe de son temps, sa gentillesse la plus galante ne peut faire oublier l'inspiration essentielle de son art, le jeu profond des valeurs, la gamme souvent contrastée de ses ombres et de ses lumières, de caractère parfois rembranesque. Cette langue abréviative lui permettant de tout dire avec une pointe de désinvolture, ses effets colorés l'expriment aussi avec cette saveur rare de l'ébauche, dont la prestesse du travail conserve l'aspect nacré de la perle. Parce que son art est tout entier dans ses lavis et ses sanguines, Fragonard a une place d'honneur à l'Exposition, et aussi parce qu'il représente le « climat » de l'esprit léger et primesautier, parfois tendre et passionné, d'une certaine forme d'art français, entre 1760 et 1789. Il entraîne dans son sillage, des maîtres exquis comme Hubert Robert, qu'il retrouve en Italie, dans de longues stations à la Villa d'Este; leurs sanguines témoignent de cette communauté de recherches.

Hubert Robert, plus résolument décorateur, dépouille dans certains de ses dessins au crayon, la manière antique pour une intimité à la Chardin, qui fait de lui le conteur amusé des faits de cette époque troublée.

L'historiographe le plus précis de la société mondaine de son temps, qu'il saisit dans la rue, au théâtre, au Salon, est Gabriel de Saint-Aubin. En de minuscules chefs-d'œuvre, il réalise son œuvre de dessinateur en utilisant toutes les techniques de la couleur ou de la pierre noire estompée. Chaque composition de Saint-Aubin ruisselle d'une lumière délicate. Il peut être pris comme le type par excellence des petits maîtres français du XVIII[e] siècle dans ce qu'ils ont de plus raffiné.

Greuze nous émeut surtout quand il dépouille son sentimentalisme facile, et redevient, dans ses études à la sanguine, de jeunes filles ou d'enfants, un dessinateur attentif et délicat. Prud'hon, son cadet, adoptera lui aussi la beauté de l'enfance ou de l'adolescence; mais il leur prêtera une grâce praxitélienne dont son procédé technique très personnel affirme la souveraine et mélancolique beauté. Ses dessins sur papier bleu ou gris aux hachures entrecroisées, aux souples rehauts de blanc, épanouissent cet émouvant caractère où Prud'hon rattache Fragonard aux romantiques, qu'il annonce vingt ans à l'avance.

René Huyghe a pu dire : « C'est dans le dessin français du XIX[e] siècle que la vie a trouvé son expression la plus intense et la plus manifeste. »

Le bloc que forment, au début du XIX[e] siècle, Louis David et son entourage, montre une fois de plus le dessin s'évadant de la discipline que la peinture avait su imposer. Si Gros, Girodet, se laissent entraîner dans le sillage de David peintre, leurs dessins expriment, dans une langue très différente, leur sensibilité personnelle. David, dans ses dessins « baroques », mêle tous les procédés : lavis, plume, rehauts de gouache, pierre noire; ensuite il se calme, dans certains portraits où il emploie la mine de plomb avec une discrétion spirituelle. Ses élèves directs, Girodet, Gros, sont déjà loin de lui. L'étrange imagination de certains dessins de Girodet, ancêtre du surréalisme, est soutenue et plus complètement exprimée par la complication outrée de ses moyens d'expression, plume, lavis, crayon noir, gouache.

C'est Gros qui libère le dessin français du XIX[e] siècle de ce qui pouvait lui rester de l'académisme de David. Ses dessins violents, passionnés, émouvants, apportent une sève abondante et tourmentée à l'Ecole. L'artiste lui-même souffrira du contraste douloureux avec son maître. Mais la voie est largement ouverte à l'évolution de cet art du noir et blanc auquel les lavis de bistre de Gros apportent les audaces dont, après lui le romantisme et tout le XIX[e] siècle profiteront. On peut dire qu'avec lui l'évasion de l'Art Moderne est réalisée.

Les passionnantes et libres études de Géricault, d'un dessin parfois michelangelesque, constituent le début d'une ère de recherches où, sous des aspects et même des tendances différentes, s'exprimeront la même inquiétude intérieure et le même besoin d'ordre classique et monumental qui hanteront Delacroix, Daumier, Cézanne, Seurat. Géricault est avant tout un dessinateur, et cependant son dessin est celui d'un peintre qui emploie toutes les techniques chères au XIXe siècle, en forçant parfois jusqu'à la recherche d'un clair-obscur presque lunaire.

Delacroix, cadet et ami de Géricault, ne le continue pas directement, il se rattache à la veine baroque des dessins de Gros. Hautaine et noble figure, il est préoccupé de recherches techniques que révèle son « Journal » et dont l'aboutissement se rencontrera chez les impressionnistes et même chez Seurat. Crayon noir sur papier blanc, lavis d'encre de Chine ou de sépia, aquarelle, plume, Delacroix utilise malheureusement aussi, comme Géricault, et comme son ennemi Ingres, ce papier végétal d'un grand charme, qui permet les calques successifs d'un effet souvent heureux, mais se révèle d'une conservation aléatoire.

C'est en des traits rapides, incisifs, griffés, s'entrecroisant, que Delacroix cherche à préciser sa pensée; c'est avec calme, le trait de crayon souple et délicat, qu'Ingres exécute ses précieuses études de nus, ses admirables portraits dont la valeur d'expression humaine n'est pas amoindrie par l'extrême précision du détail. Ingres donne au dessin la place prépondérante dans son art; il est le successeur des artistes du XVIe siècle qu'il admire assez pour en posséder dans sa modeste collection personnelle.

L'œuvre dessinée de Delacroix, immense, variée, inégale, apporte avec elle à profusion les possibilités dont ne cessent de s'enrichir les artistes de la seconde moitié du siècle, comme en témoigne Signac dans ses écrits. L'enseignement d'Ingres, chez qui le dessin constitue l'armature volontaire de son art, aidera au départ de certains élèves, qui abandonneront cette technique rigoureuse pour suivre leur inspiration, tel Chassériau, et plus tard Degas.

De sa génération, Daumier est incontestablement celui dont la personnalité originale et le sens humain, dégagent, en dehors des grands courants, la physionomie artistique la plus émouvante, d'un symbolisme pathétique. Ses moyens d'expression de dessinateur vont plus loin encore que sa peinture. Ses dessins, quand il mélange aquarelle, lavis et plume aux effets denses, sont presque de la peinture; au contraire, ses lavis légers à peine touchés de plume, indiquent bien une tendance à transposer le dessin le plus réaliste vers une généralisation simplifiée et monumentale.

Le crayon mine de plomb, qui avait déjà si heureusement servi David et Ingres, est aussi le procédé préféré de Corot à ses débuts, où il exécute des études au trait, d'une pureté simplifiée : portraits à la sincérité de primitif ou silhouette de paysage. Le besoin d'effets plus accusés l'amènera à utiliser le fusain, charbon de bois raffiné, qui s'emploie facilement, s'efface, s'estompe, permettant les recherches lumineuses les plus subtiles.

Du fait qu'on connaît peu de dessins de Courbet, rarement tenté par le blanc et noir; les quelques fusains qu'on conserve de lui acquièrent un puissant intérêt; on y retrouve la touche robuste et l'aspect maçonné de ses peintures.

Millet et Rousseau, au contraire, dans le groupe des artistes paysans de Barbizon, ont apporté une note très personnelle dans leurs dessins; Th. Rousseau avec une extraordinaire minutie, analyse la nature familière, en chantre attendri de la campagne; Millet, l'un des plus beaux dessinateurs du XIX^e^ siècle, est aussi ému par un vol de corbeaux, que par la silhouette harassée d'un paysan ou le corps frais d'une jeune fille. Crayon noir sur papier blanc lui suffisent pour créer une rare et subtile harmonie.

Historiographes du Second Empire, Carpeaux et Constantin Guys s'inscrivent parmi les dessinateurs de l'élégance parisienne : grandes dames et demi-mondaines se côtoyent dans leurs œuvres. La facture enlevée de Carpeaux, plus peintre que sculpteur en ses dessins, évoque encore l'esprit du XVIII^e^ siècle; la modernité aiguë de Guys est soutenue par des effets de lavis parfois rehaussés d'aquarelle d'une harmonie très dense.

Manet aussi est un homme du Second Empire, élégant et racé, comme le montre Degas dans les silhouettes désinvoltes qu'il dessine de son ami. Du petit nombre de dessins que nous conservons de Manet se dégage la ligne de ses recherches successives : portraits à la sanguine dans la tradition, pures études de nu au trait, esquisses de compositions au lavis ou croquis prestement enlevés, aux larges noirs d'encre de Chine. Quoique très influencée par son beau-frère Manet, Berthe Morizot garde toute la radieuse féminité de sa vocation, en des aquarelles lumineuses et transparentes.

Aux grands mouvements qui opposèrent idées et tempéraments dans la première moitié du XIX^e^ siècle, devait succéder après la grande époque du réalisme, une floraison d'individualités débordantes d'audaces techniques. La fin du XIX^e^ siècle est une poursuite à la conquête de la vie, toujours plus alertement évoquée. Les grandes idées, politiques, littéraires, hantent les esprits; la pénétration des arts de l'Extrême-Orient frappe les

peintres qui y découvrent, dans le rôle du dessin et la mise en page, des sujets d'inspiration; c'est le cas d'un Degas ou d'un Toulouse-Lautrec.

Degas, le subtil et délicat Degas, dont les dessins de début sont encore un héritage d'Ingres, se libère peu à peu, tout en gardant de cette tradition une vivante discipline. Il tend à réaliser une vision instantanée du mouvement, enfermée dans une mise en page personnelle et singulièrement audacieuse pour l'époque.

Ami des impressionnistes Monet et Sisley, il leur est supérieur dans le domaine du dessin, où abordent peu ces derniers, dont les croquis rapidement enlevés, gardent, cependant, une étonnante acuité. Degas travaille là où le requiert la vie moderne en mouvement : champs de courses, écoles de danse, jusqu'au jour où sa vue défaillante l'entraîne aux audaces colorées de ses nus de femmes au pastel.

Renoir, qui, comme lui, côtoya l'impressionnisme, se complaît à représenter l'épanouissement heureux d'un corps de jeune fille ou de jeune mère avec son enfant. Sa sensualité saine s'exprime en amples volumes presque sculpturaux, largement travaillés en un mélange de sanguine, de crayon noir et de craie écrasée.

De sa génération, Toulouse-Lautrec savoure avec cynisme, dans ses dessins elliptiques, la vie de bohème à Montmartre. Il apporte avec lui un « univers intense et frénétique » et cependant il demeure un fervent adorateur de la vie sous toutes ses formes. Il se rattache à Ingres et à Degas dans certains portraits au crayon, s'attarde au XVIII[e] avec ses sanguines sur fond bleu, et fait preuve d'un modernisme suraigu dans des notations colorées audacieuses, parfois caricaturales, des milieux de théâtre et de cirque.

Plus profondément encore voué au dessin, dans sa retraite volontaire où il réfléchit au problème des volumes en noir et blanc, Seurat est, aux confins du XIX[e] et du XX[e] siècles, une des plus attachantes figures de théoriciens. Ils annexent, Signac et lui, le patriarche Pissarro au mouvement néo-impressionniste avec lequel il demeure peu de temps lié. Les noirs et blancs des dessins de Seurat, d'une simplicité dense et émouvante, n'ont pas d'équivalent à son époque.

Dans ses études au fusain, Odilon Redon trouve une gamme assourdie, aux nuances raffinées, où çà et là, percent des blancs éclatants.

A l'aube du XX[e] siècle s'imposent de puissantes personnalités qui servirent de guides à une partie de l'école internationale, dite Ecole de Paris.

Retournant à une naïveté primitive qui lui permettait d'oublier les influences antérieures, Gauguin, gardant cependant de son admiration ingresque le goût de la ligne, nous fait pénétrer dans un mond mystérieux d'un singulier envoûtement.

C'est par l'exquise qualité des enveloppements linéaires de corps féminins en mouvement que le sculpteur Rodin agit sur la vision de la génération actuelle : parfois le trait de crayon ou de plume se réchauffe de tons délicats d'aquarelle.

Mais, le maître le plus écouté d'une partie de l'école française, n'en est pas moins Cézanne, dessinateur inquiet, maladroit dont la sincérité ne nous saisit jamais plus profondément que dans ses propres portraits.

Telle est, rapidement esquissée, l'évolution du dessin français jusqu'à l'orée du XX^e^ siècle. Il fallait rester dans le domaine des gloires consacrées, dans le cadre de notre Louvre qui n'accueille les artistes que plusieurs lustres après leur mort. Mais, il faut aussi répéter que la tradition demeure vivante et agissante et que les expositions de dessins de nos contemporains n'ont jamais été plus riches, ni plus suivies.

Jacqueline BOUCHOT-SAUPIQUE.
Conservateur au cabinet des dessins
du Louvre.

OUVRAGES CITÉS AU COURS DU CATALOGUE

Fr. Reiset : Notice des Dessins exposés au Musée National du Louvre, T. II, Ecole Française, 2e édition, Paris (1869).

Vte Both de Tauzia : Notice supplémentaire des Dessins exposés depuis 1869, au Musée National du Louvre, Paris (1879).

— Notice des Dessins de la collection His de la Salle, exposés au Louvre, Paris (1881).

— Dessins exposés depuis 1879. Deuxième notice supplémentaire, Paris (1888).

Fr. Lugt : Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam (1921).

J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire général des Dessins de l'Ecole Française (Musée du Louvre et de Versailles), T. I à X, Paris (1907 à 1937).

G. Rouchès et R. Huyghe (suite) : Catalogue raisonné des Dessins du Louvre, Ecole Française, Paris (1938).

R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIXe siècle, Lausanne (1948).

H. de Chennevières : Les Dessins du Louvre, Ecole Française, 2 vol., Paris, s.d.

Alinari : Dessins du Musée du Louvre (Florence), s.d. Coll. d'albums de reproductions des dessins du Louvre, publiés sous la direction de G. Rouchès, Paris 1938 à 1939 (éd. Barry).

G. Rouchès : Poussin.

J. Bouchot-Saupique : Greuze.

P. Lavallée : Watteau, Boucher, Fragonard, Delacroix.

J. Alazard : Ingres.

M. Sérullaz : David, Corot.

P. Lavallée : Le Dessin français, éd. Larousse « Art, Style et Technique », Paris (1948).

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

CLAUDE MELLAN

24 *bis* PORTRAIT DU CARDINAL DE RICHELIEU.

Pierre noire. H. 1,127; L. 0.093.
Coll. Crozat (vente, Paris 1741, n° 1005, dans un lot de 38 dessins de Mellan, acheté par le C^te^ de Tessin). — Coll. Tessin (n° 2631), Inventaire KM 2526.

La tête seule est figurée. Tourné de trois quarts vers la droite, le Cardinal est coiffé d'une calotte.

Cette étude, que l'on peut dater des environs de 1642, *n'a pas servi à Mellan pour les deux portraits de Richelieu qu'il exécuta.*
Une autre version de ce portrait, plus poussée et indiquant bien le costume, mais dessin de format plus réduit et offrant quelques différences avec celui-ci, provenant de la coll. Lord Northwick, était conservée dans la coll. E.-G. Spencer Churchill (cf. Vasari Society, 1re série, t. X, pl. 24).
Armand Jean du Plessis, duc de Richelieu, cardinal et célèbre homme d'Etat français (1598-1668) *fut ministre sous la Régence de Marie de Médicis et sous Louis XIII.*

Bibl. Cat. de la coll. Tessin : Tête du Cardinal de Richelieu, à la mine de plomb, pl. VII. — Wilde, cat. des dessins, mss. (1790), n° 2526. — G. Wengström, Claude Mellan. — Print collector's quarterly, t. XI (1924), pp. 21-32 et 40, n° 37, pl. VII. — P. Lavallée, le Dessin français (1948), p. 40, pl. XVIII a.

Exp. Art Français, Londres (1932), n° 679 (commem. Cat. pl. 137, n° 613, pl. CLXI). — Art français, Stockholm (1933), n° 64. — Le Dessin français dans les coll. du XVIII^e^ siècle, Gaz. des B.A. (1935), n° 64 (par erreur sous le nom de Lancret, cf. erratum, p. 56). — La Suède et Paris, Musée Carnavalet (1947), n° 366, pl. III.

Musée National de Stockholm.

CALLOT (Attribué à)

26 *bis* PAYSAGE.

Plume et lavis sur trait à la pierre noire avec rehauts de gouache blanche (noircie). H. 0,187; L. 0,335.

A gauche, une arche double et des bâtiments. A droite, des bateaux et dans le fond une vue de Florence.

Dessin autrefois donné à Claude Gellée (notamment par certains spécialistes du British Museum, lors du montage de ce dessin en 1928). Toutefois le Dr. W. Friedlander le notait, avant 1925, comme ne pouvant être de Claude, parce que d'une période nettement antérieure. A rapprocher d'une pièce des Paysages... pour Jean de Médicis, *dessiné par Callot (les Baigneurs, Meaume n° 1192, Lieure n° 270) dont l'eau-forte a longtemps été attribuée à F. Collignon.*

Bibl. Meaume : J. Callot, cat. n° 1192 (gravure). — Lieure : J. Callot (1927) n° 270 (gravure). — Chatsworth, cat. n° 947.

Chatsworth Estates Company.

POUSSIN

29 *bis* ETUDES POUR L'ENLEVEMENT DES SABINES.

Plume et lavis de bistre. H. 0,164; L. 0,219.
Coll. D. (Devonshire).

Fond d'architecture; au premier plan les Sabines se débattant contre leurs ravisseurs.

Pensée pour le tableau du Louvre (cat. des peintures n° 724 - Grautoff n° 70) *peint en* 1637-1639 *pour le Cardinal Omodéi, mais avec de nombreuses variantes qui rendent ce dessin très différent de la peinture.*

Bibl. Chatsworth Catalogue n° 861.

Exp. A. Blunt : French Art, University of Bristol (1938), n° 58.

Chatsworth Estates Company.

35 *bis* APOLLON ET DAPHNE (*Ovide*, Métamorphoses, *livre I*).

A la plume. H. 0,200; L. 0,174.
Coll. P. L.; coll. D. (Devonshire).

Au centre, Apollon poursuit Daphné dont s'ébauche la métamorphose en arbuste. Autour d'eux volent des amours.

Etude pour le tableau du Louvre, dernière composition peinte par Poussin (1665) *qui l'envoya non terminée au cardinal Massimi* (cat. des peintures du Louvre, n° 742, Grautoff *op. cit.* n° 160).

A comparer avec deux dessins du même sujet conservés au Cabinet des Dessins du Louvre (Inv. RF 761 - et Inv. 32448). *Dans le second de ces dessins, Poussin a arrêté définitivement la mise en page de la composition par l'importance*

qu'il donne au paysage et qu'on retrouve dans la peinture (cf. Reiset op. cit. n° 1270, Grautoff op. cit., t. I, p. 286, pl. 29. — W. Friedlander op. cit. 266. — Gilles de la Tourette op. cit., pl. 48).

Bibl. E. Magne : Poussin (1914), n° 9. — Chatsworth catalogue n° 859.

Chatsworth Estates Company.

FRANÇOIS BOUCHER

76 *bis* CHINOISERIE : LE MANDARIN.

A la sanguine. H. 0,254; L. 0,200.
Signé en bas à gauche : Boucher.
Inventaire n° 1416.

Un mandarin, s'abritant sous une ombrelle qu'il tient à la main, est assis sur un palanquin que portent deux Chinois. Des palmiers sont indiqués au second plan vers la gauche.

Bibl. Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Kat. n° 1416. — Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der K. Museen zu Berlin (1910), T. II, ec. Italienne, française, espagnole, p. 17, n° 120, pl. XXVI-1.

Cabinet des Dessins de Berlin.

JEAN-BAPTISTE-SIMEON CHARDIN

Paris, 1699-1779

Elève de Cazes, puis de Noël-Nicolas Coypel, Chardin se montre attiré par l'art des maîtres septentrionaux. Comme ces derniers, il pratiqua le genre, en de petits sujets familiers (le Benedicite, la Pourvoyeuse), *ou la nature morte et fit quelques portraits au pastel à la fin de la vie.*

Chardin participa à la plupart des « Salons » de son temps. Présenté à l'Académie royale de Peinture par Largillière, il y fut reçu en 1728, *comme « peintre de natures mortes et de sujets », et en devint conseiller en* 1743, *puis trésorier en* 1755 ; *pensionné du roi en* 1752, *il est logé au Louvre à dater de* 1757. *Chardin peut être considéré comme le continuateur de l'art de Louis Le Nain et l'historiographe de la bourgeoisie de son époque. Son souci d'observation, sa sensibilité et sa poésie en font l'annonciateur de Corot et de Cézanne, tandis que sa technique du mélange optique des tons fait de lui un des précurseurs de l'impressionnisme. Il a défini lui-même son intention par un mot célèbre : « On ne peint pas avec des couleurs, on peint avec du sentiment. »*

77*bis* LA VINAIGRETTE OU LA CHAISE A PORTEURS.

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier brun.
H. 0,284 ; L. 0,405.

En bas à droite, d'une écriture ancienne, le nom : Chardin.
Coll. du comte de Tessin-Acquis par le Musée de Stockholm, n° d'inventaire 2960.

Deux hommes, l'un à l'avant et l'autre à l'arrière d'une vinaigrette tirent et poussent vers la droite, ce véhicule.

Bibl. Schönbrunner et Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, T. VIII, pl. 914. — Jean Guiffrey : Cat. de l'Œuvre de J.-B.-S. Chardin (1908), n° 247. — Gaz. des Beaux-Arts, 3e pér., T. XXII, p. 138. — P. Lavallée : Le dessin français (1948), p. 73.

Exp. Carl Gustaf Tessins Franska Handteckningar. (Musée National de Stockholm, 1922), n° 12, p. 13. — Art Français, Londres (1932), n° 764 (comment. cat. p. 144, n° 642, pl. CLXXI). — Stockholm (1933), n° 73 : Le dessin français dans les coll. du XVIIIe siècle, à la Gaz. des B.A. (1935), n° 56. — L'art français au XVIIIe siècle à Copenhague (1935), n° 333. — Chefs-d'œuvres de l'Art français, Paris (1937), n° 520.

Musée National de Stockholm.

Les fiches du Catalogue ont été établies avec des données fournies par les prêteurs :

Pour les XVe, XVIe et XIXe siècles, par Mlle ROSELINE BACOU, élève agréée de l'Ecole du Louvre.

Pour les XVIIe et XVIIIe siècles, par M. MAURICE SERULLAZ, assistant au Cabinet des Dessins.

MAITRE ANONYME

Premier Quart du XV^e^ Siècle

1 **TROIS DAMES.**

Plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé d'aquarelle, sur vélin.
H. 0,104; L. 0,186. Inventaire RF 3.811.
Coll. Alexander Posonyi, Vienne (1858). — Vente F.-G. Gsell, Vienne (14 mars 1872), n° 627. — Vente Baron Adalbert de Lanna, Stuttgart (6 mai 1910), n° 19, pl. III. — Acquis par le Louvre en 1910, à la vente Lanna.

Trois jeunes femmes debout, vêtues de longues robes à traîne. Celle de gauche porte, sur ses cheveux blonds dénoués, une haute couronne, et joue avec un petit chien; celle de droite jongle avec deux pommes, tandis que la troisième tient sur son poing gauche un faucon.

Ce dessin attribué dans le catalogue de la vente Gsell n° 627 à « Martin Sin » (Schongauer) plus tard à la vente Lanna n° 19 à un anonyme de l'Ecole allemande du Sud, est généralement classé parmi les œuvres françaises du premier quart du XV^e^ siècle. Par l'étude des costumes qui nous reportent aux modes du règne de Charles VI, et par son style, on peut rapprocher aisément ce dessin des miniatures françaises entre 1400 et 1420. On y retrouve, d'après P. Lavallée, la longue main gothique, les draperies molles et souples, et dans la figure de face, la saillie caractéristique de la hanche.

Bibl. **P. Leprieur : Bulletin des Musées de France (1910), pp. 51-52, fig. 20. — P. Leprieur : Revue de l'Art Ancien et Moderne, t. XXVIII, pp. 166-169 et pl. — Société de Reproduction de Dessins de Maitres (1910), T. II et pl. — P. Lavallée : Le Dessin français (1931), pp. 63-64, n° 21, pl. IX. — P.-A. Lemoisne : Le Louvre, Ecole Française (1925), T. I et repr. — Die Meisterzeichnung. Band IV, F. Winkler, 1932, pl. III. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, éd. des Musées Nationaux (1937), T. II, pl. CXXVI. — J. Dupont : Les Primitifs Français (1937), repr. p. 5. — B. Degenhart : Europäische Handzeichnungen, Zurich (1943), p. 15. — P. Lavallée, le Dessin français, 1948, p. 13.**

Exp. **Art Français, Londres (1932), n° 618 (commem. cat. n° 534 et pl. CXLV). — Dessins français du Louvre, Bruxelles (1936-1937), n° 3, pl. IV. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 429.**

Musée du Louvre.

MAITRE ANONYME

Milieu du XV^e^ Siècle

2 **MOINE.**

Plume et lavis (violacé, brun, gris) sur papier préparé en gris verdâtre.
H. 0,280; L. 0,125

Coll. F. Kœnigs (Inv. F.I. 82).

Il est debout, de trois quarts vers la gauche, monumental dans sa robe à pèlerine bordée de fourrure, les mains jointes, coiffé d'une calotte ronde. Son visage robuste rayonne d'une grande sérénité.

Les indications du visage, le modelé et les accents font songer au Maître de l'Annonciation d'Aix, auquel il a parfois été attribué.

Bibl. J. Dupont, Revue de l'Art ancien et moderne, 1936, p. 264-5 repr.

Exp. Honderd Oude Fransche teekeningen uit de verzameling F. Kœnigs Rotterdam, Mus. Boymans (1934-1935), n° 1 repr. I (probablement par le Maître d'Aix). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 435 (œuvre d'un artiste français de l'école de Fouquet, vers 1470 ou 1480). — Französische Meisterzeichnungen aus der Sammlung Kœnigs, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (1939), n° 51, avec repr. (maître anonyme de l'école du Maître d'Aix).

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

MAITRE DES HEURES DE ROHAN

Vers 1420-1440

C'est à M. Millard Meiss (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1935, pp. 65-69) *que l'on doit l'attribution justifiée par des analogies évidentes, de ce beau dessin du Musée de Brunswick à cet artiste anonyme d'une grande originalité et puissance d'invention, qui travaillait vers* 1420-1440 *pour les cours d'Anjou et de Bretagne et qui est l'auteur des* Heures d'Isabelle Stuart, *des* Heures du duc d'Anjou *et des* Grandes Heures de Rohan. *Il y a dans cette composition un rythme simple et solennel, une spiritualité et une gravité rayonnantes. L'élégance de la ligne subsiste parmi des traits d'un âpre naturalisme, chez ce maître « dont l'art, écrit P. Lavallée, a des racines en vieille terre gothique et sait dire en son langage archaïque des choses très neuves ».*

3 LA PISCINE DE BETHSAÏDA.

Plume lavé d'encre de Chine, rehauts de blanc, sur vélin. H. 0,154; L. 0,234.

Au centre, un homme de face, vêtu d'une longue robe et coiffé d'un haut bonnet, s'apprête à plonger un malade dans la Piscine. A droite, un paralytique assis, de profil, appuyé de sa main droite sur un bâton, et un aveugle qui survient tendant son bras devant lui. Un ange aux longues ailes découpées, plane et trempe sa main droite dans l'eau. A gauche, tandis qu'un infirme se traîne péniblement, apparaît un personnage barbu vêtu d'une dalmatique (probablement le Christ).

Le sujet est emprunté à l'Evangile de Saint Jean, chapitre V, verset 2-4 : *« Or, à Jérusalem, près de la porte des Brebis, il y a une piscine qui s'appelle en hébreu Bethsaïda et qui a cinq portiques. Sous ces portiques étaient couchés un grand nombre de malades, des aveugles, des boiteux, des paralytiques, qui attendaient le mouvement de l'eau, car un ange descendait de temps en temps dans la piscine et agitait l'eau, et celui qui y descendait, le premier*

après que l'eau avait été agitée, était guéri, quelle que fut sa maladie.» Ce sujet convenait au Maître des Heures de Rohan qui montre une grande prédilection pour la représentation de la douleur et de la mort : ici, l'agonie et le désespoir atteignent une intensité dramatique qui nous rappelle dans les détails et dans l'esprit, des scènes comme la « Vierge évanouie » ou le « Jugement dernier » des Grandes Heures de Rohan.

Bibl. Ed. Fleschig : Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig (1923), T. II, n° 43. — L. Demonts. Dessins français des Cabinets d'Allemagne, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (1909), p. 259. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XV[e] siècle (1930), p. 14 et pl. X. — M. Meiss : Le Maître des Heures de Rohan, Gaz. des Beaux-Arts (1935), I, pp. 65-69. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 14 et pl. IV.

Musée de Brunswick.

JEAN FOUQUET

Vers 1420 - Vers 1480

Né à Tours, vers 1420, *on suppose que c'est à Bourges et à Paris, qu'il apprend son métier. C'est en maître déjà formé qu'il entreprend le voyage d'Italie : il est à Rome avant* 1447 *puisqu'il exécute le portrait du pape Eugène IV, mort à cette date. Rentré en France, il travaille à Tours, où il prépare en* 1461, *l'entrée de Louis XI, puis à Paris. Les années* 1450 *à* 1460, *les dernières du règne de Charles VII, voient naître ses œuvres les plus importantes : le diptyque de Meulun, les Miniatures du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, les portraits du Roi et de son Chancelier, les illustrations du Boccace de Munich, et des grandes Chroniques. Pour Jacques d'Armagnac, petit-fils du duc de Berry, il compose plus tard les Antiquités Judaïques et sa dernière œuvre inachevée est l'Histoire Romaine de Tite-Live, commandée par Guillaume d'Harcourt.*

Héritier des miniaturistes, de leur chromatisme clair, de leur mélange d'observation aiguë et d'irréalisme, déjà homme de la Renaissance par ses activités multiples et ses curiosités, Fouquet au XV[e] siècle semble réunir en lui « les caractères et le sens de la forme française », et annoncer les siècles à venir. Le portrait de Juvénal des Ursins révèle la puissance et l'autorité de Fouquet dessinateur. On donne à cet artiste le portrait d'homme de l'Ermitage, la figure de jeune homme de l'Albertina, et on tend à lui attribuer, sans certitude, mais à cause de son caractère, le portrait de Légat, de l'ancienne collection Heseltine, actuellement au Metropolitan Museum de New-York.

4 GUILLAUME JUVENAL DES URSINS.

Pierre noire, crayons de couleurs, sur papier gris. H. 0,267; L. 0,195.
Vente du baron Carl Friedrich von Rumohr, Dresde (19 octobre 1846), n° 3388 a.

La tête seule, de trois-quarts à droite, presque grandeur nature. Etude pour le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, du Musée du Louvre (n° 288).

Ce dessin, attribué jadis à Holbein dans la collection Rumohr, puis à un anonyme néerlandais du XVI^e^, a été rendu à Fouquet par M. J. Friedländer. « L'identité du style avec celui du portrait peint, écrit P. Lavallée, équivaut à une certitude. Nul autre que Fouquet n'eût mis dans une figure cette entente puissante des volumes, cette monumentalité grandiose, avec une aussi sympathique compréhension humaine et une ingénuité aussi analytique. »

Exécuté vers 1450, *ce dessin représente Guillaume Juvénal des Ursins* (1401-1472), *frère de Jean Juvénal, archevêque de Reims et auteur de l'*Histoire de Charles VI; *conseiller royal à* 23 *ans, Guillaume fut chancelier de France de* 1445 *à la mort de Charles VII. Destitué et même emprisonné à l'avènement de Louis XI, il reprit son titre de chancelier en* 1465 *et le garda jusqu'à sa mort. Comme il s'agit d'un des premiers exemples de dessin rehaussé, M. J. Friedländer a pu le qualifier d' « incunable du pastel ».*

Bibl. Zeichnungen alter Meister im KupferstichKabinett zu Berlin (1910), t. I, pl. XCVII. — M.-J. Friedländer : Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen (1910), t. XXXI, pp. 227-230 et pl. (en couleurs). — Meder : Die Handzeichnung..., 2^e^ éd., p. 137. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII^e^ au XVII^e^ siècle (1930), p. 69, n° 28, pl. XVI. — Trenchard Cox : Jehan Fouquet (1931), p. 113. — H. Focillon : Le Style monumental dans l'art de Jean Fouquet. Gaz. des Beaux-Arts (1936), pp. 17 et s. — Louis Réau, la Peinture française du XIV^e^ au XVI^e^ (1939), pl. XLX. — Klaus G. Perls : Jean Fouquet (1940), p. 20, pl. V (en couleurs). — P. Wescher : Jean Fouquet, Bâle (1947), pp. 14 et 101, pl. XXXIX (cf. pl. XL, repr. de la peinture du Louvre). — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 14 et pl. V.

Exp. Art français à Londres (1932), n° 620 (commem. catalogue, n° 540, p. 121). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 438, p. 210.

Cabinet des Dessins, à Berlin.

5 LE PASSAGE DU RUBICON

Aquarelle gouachée et ors sur vélin. H. 0,440; L. 0,325. Inventaire RF. 29.493. Legs Yates Thompson.

Dans une prairie, à gauche, est massé un corps de cavalerie ayant à sa tête César en armure dorée. Au premier plan à droite, dans la rivière, un génie demi-nu qui souffle dans une trompette ; plus loin, une femme marche sur l'eau en s'avançant vers la troupe armée.

Des collines forment le fond du décor ; à gauche, un château-fort sur une butte, un cours d'eau sinueux éclaire le magnifique paysage.

Au-dessous, texte débutant ainsi : « Cy commence Lucain en suivant sa matière de César... » et terminé par : « ...en avaient point ». Encadrement de feuillage avec personnages.

Miniature faisant partie d'un ensemble destiné à illustrer le manuscrit d'une Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains *dont il reste les quatre feuilles de la collection Yates Thompson, actuellement au Louvre. Il s'agit : du* Couronnement d'Alexandre (*don de M. Fenaille* (1912), *de la* Bataille de Cannes (*don de la Société des Amis du Louvre* (1921), *du* Passage du Rubicon *et de la*

Fuite de Pompée après Pharsale (*legs Yates Thompson transmis par ses héritiers Chancellor et Elliott* (1946).

Un successeur de Fouquet répéta, vers 1470-1480, *la représentation du passage du Rubicon dans un manuscrit de Mielot du* Romuleon (*Berlin, Kupferstichkabinett*). *On y retrouve, dit P. Wescher, la figure du joueur de trompette dont le caractère antiquisant est peut-être dû à un monument romain vu par Fouquet en Italie.*

M. Charbonneaux signale dans le Passage du Rubicon, *de la série des tapisseries du Musée Historique de Berne, dite de Jules César, un personnage analogue à la femme marchant sur les eaux et portant le nom de « Rome ».*

Par le sujet et le style, cet ensemble de miniatures serait, d'après P. Wescher, la transition entre les Antiquités judaïques *et la dernière œuvre connue de Fouquet, le* Tite-Live *inachevé.*

Musée du Louvre.

Bibl. Yates Thompson : H^re^ ancienne jusqu'à César et Faits des Romains, Londres (1908), pl. IV. — F. de Mely, les Primitifs I (1913), p. 234-5, pl. XII. — Gabriel Rouches : Bulletin des Musées de France (avril 1946),, pp. 3-4. — P.A. Lemoine : Louvre, Ecole Française, t. I, pp. 18-22. — Klaus G. Perls : Jean Fouquet (1940), p. 235, pl. CCLXIV. — — P. Wescher : Jean Fouquet. Bâle (1947), p. 46 et pl. XXXVII.

Exp. Petit-Palais (1946-1949).

MAITRE ANONYME

Vers 1475

6 MARIE-MADELEINE.

Pinceau, contours piqués à l'aiguille. H. 0,310; L. 0,220.
Coll. Jean Masson.

Elle est à genoux, de trois quarts à gauche, les bras tendus en avant, ses cheveux dénoués.

Probablement, Marie-Madeleine pour un « Noli me tangere ».

Deux fragments de papier laissant entre eux une lacune d'un centimètre et réunis par un onglet.

Ce dessin d'un si grand caractère a été découvert par Jean Masson sur les plats intérieurs d'une reliure. Le collectionneur l'a classé dans l'Ecole française, puis dans différentes écoles italiennes dans lesquelles il semble difficile de le laisser. Le dessin est tracé sur un papier filigrané que l'on rencontre au XV^e^ *siècle entre Châteauroux et Nantes, mais, c'est surtout l'analogie, signalée par P. Lavallée, avec les types du Maître de Moulins, ainsi que l'ampleur d'exécution nous rappelant celle des xylographies françaises, qui font croire à une œuvre française du dernier quart du* XV^e^ *siècle. Le fait que les traits ont été piqués à l'aiguille, en vue d'un report, donne à penser qu'il s'agit d'une image populaire destinée à être reproduite par la gravure sur bois.*

Bibl. P. Lavallée : Un Dessin français (?) du XV[e] à l'Ecole des Beaux-Arts. Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français (1936), p. 152 et repr. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), pp. 15-16 et pl. VI.

Exp. Art français ancien. XII[e]-XVII[e]. Ecole des Beaux-Arts (1936), n° 153.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

NICOLAS FROMENT

Vers 1435 ? - 1484

Né à Uzès et travaillant à Avignon, il est l'auteur des deux importants retables de la Résurrection de Lazare ***des Offices*** (1461), ***fait pour les Observantins du Mugello, et du*** Buisson ardent ***de la cathédrale d'Aix-en-Provence, commandé par le roi René*** (1476).

La tradition de l'école provençale, qui donna au XV[e] siècle d'incontestables chefs-d'œuvre, apparaît dans son dessin précis et l'atmosphère sèche de ses paysages, mais nous sentons des influences nordiques, flamandes ou germaniques que son tempérament interprète, surtout dans sa jeunesse, avec une certaine brutalité, outrant le caractère des figures jusqu'à la caricature, mais, dans ses beaux morceaux, atteignant au style.

7 LA TRANSFIGURATION.

Pointe d'argent sur papier préparé brunâtre avec rehauts de blanc et d'aquarelle. H. 0,138; L. 0,164.

Le Christ apparaissant entre Moïse et Elie.

C'est le seul dessin attribué jusqu'à présent à Nicolas Froment, dont on retrouve la manière fruste et heurtée. Le dessin s'apparente étroitement au style du Triptyque de la Résurrection de Lazare *au Musée des Offices, à Florence* (1461) *: gestes de mains identiques, mêmes expressions, même style de draperie. Il semble que l'on puisse le situer entre la* Résurrection de Lazare *et le* Buisson ardent, *assagi, de la cathédrale d'Aix.*

Bibl. Hulin de Loo : Die Auferweckung des Lazarus. Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen, t. XXXV (1904), p. 78. — M.-J. Friedländer : Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet. Jahrbuch..., t. XVIII (1897), p. 206 (l'attribuant à N. Froment). — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XVI[e] siècle (1930), p. 21, n° 33 et pl. XXI. — M. Marignane : Nicolas Froment (1936), p. 81 et pl. XIV. — L. Dimier : Les Primitifs français (III), Gaz. des Beaux-Arts (1937), II, p. 230. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 17.

Cabinet des Estampes, Berlin.

FRANÇOIS CLOUET

Avant 1520-1572

Au début du règne de François I[er] et au renouveau de la vie de cour, correspond une faveur extrême du portrait dessiné, genre où devait exceller notre XVI[e] siècle français. Jean Clouet, dit Janet, originaire des Flandres, devint

peintre ordinaire du Roi en 1516. *Son seul objet est le visage humain. Il a le sens des volumes, l'ampleur du dessin, le secret, dans ses crayons, de certaines harmonies colorées d'une délicatesse exquise. On estime aujourd'hui que son œuvre comprend cent vingt-sept portraits dessinés, presque tous à Chantilly. A sa mort, survenue en* 1541, *son fils François Clouet, né à Tours, lui succède dans sa charge. Sa célébrité devait dépasser celle de son père : on l'appelle « homme sans controverse, premier en son art » et Ronsard dit « honneur de notre temps ». Pourtant, son dessin est plus sec, plus mince. Mais les meilleures œuvres de François Clouet sont peut-être ces jeunes et fins visages des enfants de France, et de leurs épouses, marqués d'une si grande fatalité. Sa carrière se termine l'année de la Saint-Barthélemy, en* 1572, *après avoir traversé quatre règnes.*

8 CATHERINE DE MEDICIS (pl. 1).

Pierre noire et sanguine. H. 0,331; L. 0,210.

En buste, de trois quarts à droite, son visage entouré de la coiffe de veuve, sa robe sombre d'une grande simplicité, à peine esquissée.

Inscription en haut, à droite : « La reine mère du roi. »

Très célèbre crayon qui est à l'origine de tous les portraits peints ou gravés de la Reine-Mère après la mort d'Henri II.

Catherine de Médicis a toujours marqué un grand intérêt pour les arts. C'est à elle qu'est due, en grande partie, la vogue des portraits dessinés ; elle s'occupait de sa collection et l'annotait de sa main. La Reine avait de constants rapports avec F. Clouet, peintre officiel ; elle le recevait à la Cour et aimait aussi se rendre dans son atelier simplement et sans suite. Elle écrit le 1er *juin* 1552 *à Mme de Humières, gouvernante des enfants de France : « Ne fauldrey de faire paindre au vif par le paincire que vous avez par delà, tous mes enfants, tant fils que filles, avec la reine d'Ecosse, sans rien oublier de leurs visages ; mais il suffit que ce soit au créon pour avoir plus tost faict et me les envoier le plus tost que vous pourray. »*

Bibl. H. Bouchot : Les Portraits au crayon (1884), p. 133. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 73, n° 306, fig. 98. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. I, pl. XXII.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 231. — Ronsard. B.N. (1925), n° 355. — Rabelais. B.N. (1933), n° 640.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

9 FRANÇOIS II, DAUPHIN.

Pierre noire et sanguine. H. 0,336; L. 0,233.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Vu à mi-corps, de trois quarts à gauche ; il porte une toque à plumes, un pourpoint à col haut garni d'une petite fraise tuyautée ; sur ses épaules, un manteau bordé de fourrure.

Au revers : inscription à la plume : « François second. »

Portrait dessiné vers 1553, *selon L. Dimier, vers* 1556 *selon P. Lavallée. Le Dauphin est âgé de* 9 *à* 12 *ans. Il épousa, en* 1558, *Marie Stuart et fut Roi un an à peine* (1559-1560), *puis mourut à quinze ans.*

Dessin provenant de l'atelier de Clouet d'où il passa à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, qui l'a transmis en 1861 *à la Bibliothèque Nationale. Un exemplaire identique a appartenu à Catherine de Médicis qui l'a légué à sa petite-fille, la Grande-Duchesse de Toscane : il est actuellement à la Bibliothèque d'Harvard (cf. Agnès Mongan. A group of newly discovered sixteenth century French Portrait drawnings. Dans Harvard Library, Bulletin* 1, 2, *printemps* 1947).

Ce dessin a servi pour un portrait en pied, disparu, mais que possédait Gaignières et qu'il a reproduit (cf. L. Dimier, op. cit. n° 1613). *On connaît une copie du visage en miniature (cf. L. Dimier, n°* 1568). *Thomas de Leu a gravé ce dessin vers* 1580.

Bibl. J. Niel : Portraits français (1858), t. I, pl. — H. Bouchot : Les Portraits au crayon (1884), p. 181. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 77, n° 357. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. II, n° 448. — P. Lavallée : Le Dessin français (1930), p. 87, pl. XL.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 233. — Ronsard. B.N. (1925), n° 380. — Art Français, Londres (1932), n° 643 (commem. catalogue n° 643). — Rabelais, B.N. (1933), n° 641. — Calvin, B.N. (1935), n° 343. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 440. — Cinq siècles de vie britannique (1948), n° 78.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

10 CHARLES IX, ROI DE FRANCE.

Pierre noire et sanguine. H. 0,301; L. 0,214.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Vu en buste, de trois quarts à gauche, coiffé d'une toque à plumes, les traits fins et jeunes. Daté : « 1561 ».

Charles IX (1550-1574) *est représenté à l'âge de* 11 *ans, au moment de son avènement, à la mort de François II. Jean Michel le dépeint ainsi, à l'époque de ce portrait :* « *Sa figure est belle, il a surtout de très beaux yeux, comme les avait son père. Ses mouvements et ses manières respirent l'aisance et la grâce. Mais il n'est pas trop robuste.* » *Son court règne fut un des plus sombres du* XVI^e *siècle.*

Le dessin est une étude pour le portrait peint de Charles IX, en pied, du Musée de Vienne. On a pris à l'époque de nombreux calques de ce dessin, ce qui explique qu'il soit frotté et qu'on ait dû le reprendre assez lourdement.

A comparer avec le crayon de l'ancienne collection Raewsky : Le roi Charles 9^e quand il fut dix ans 1561. (*L. Dimier, p.* 151, *n°* 1 *et fig.* 364.)

Bibl. H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 156. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), p. 73, n° 313 et fig. 281. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), n° 466.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 248. — Ronsard. B.N. (1925), n° 112.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

11 ELISABETH D'AUTRICHE.

Pierre noire et sanguine. H. 0,340; L. 0,230.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Elle est représentée en buste, de trois quarts à gauche, coiffée d'un bonnet brodé de perles, vêtue d'une robe de cour au haut col avec ruche.
Au revers, la date : « 1571 » et l'inscription : « La reine Elisabeth d'Autriche, femme du Roy Charles 9 ».
Elisabeth d'Autriche (1554-1592), *fille de l'empereur Maximilien II, épousa en* 1570 *le roi Charles IX. « Une des meilleures, des plus douces, des plus sages et des plus vertueuses Reynes qui régna depuis le règne de tous les Rois et Reynes qui ayent jamais régné », dit Brantôme. Veuve à vingt ans, elle retourna à Vienne et mourut dans le monastère des Clarisses qu'elle avait fondé.*
Ce portrait, daté de 1571 *et exécuté en vue de la peinture du Musée du Louvre (E. Moreau-Nélaton, t. I, fig.* 105 *et* 106), *serait un des tout derniers de François Clouet qui devait mourir en* 1572, *à* 50 *ans. L'attribution reste douteuse : Moreau-Nélaton proposait Etienne Dumonstier.*
P. Lavallée signale que ce crayon a servi de modèle à une miniature des Heures de Catherine de Médicis, *à la Bibliothèque Nationale.*

Bibl. P.-G.-J. Niel : Portraits français (1848), t. I, pl. — H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 172. — P.-A. Lemoisne : Les Arts, t. VI (1907), n° 69, p. 12, repr. — E. Moreau-Nelaton. Les Clouet (1924), t. III, p. 76, n° 342, et fig. 105. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. I, pl. XXXII et t. II, p. 121, n° 474. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XVII[e] siècle (1930), p. 88, n° 56, pl. XLII.

Exp. Primitifs français (1904), n° 199. — Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 212. — Ronsard. B.N. (1925), n° 370. — Art français. Londres (1932), n° 635. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 442.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

JEAN DECOURT

Vers 1530 - Vers 1570

Élève et collaborateur de François Clouet, on suppose généralement que Jean Decourt débuta dans l'émaillerie et qu'il est possible de lui attribuer le portrait sur émail de Marguerite, sœur d'Henri II, en Minerve, de la coll. Wallace. Il travailla pour les Bourbon-Montpensier, puis pour Marie Stuart. En 1562 *et* 1567 *il porte le titre de peintre de la jeune reine : lorsque elle quitta la France vers* 1560. *La suivit-il à Edimbourg ? Quoi qu'il en soit, il est de retour en* 1572, *puisqu'il succède à François Clouet comme peintre du Roi.*

12 MARIE STUART, REINE D'ECOSSE.

Pierre noire et sanguine. H. 0,335; L. 0,233.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Elle est vue à mi-corps, de trois quarts à droite, des rangs de perles au cou, au corsage et dans ses cheveux nattés. Des manches à bouillonnés et une très petite fraise tuyautée ornent sa robe. En haut, le numéro « 110 » en rouge.
Portrait de la Reine au moment de son avènement au trône de France, en 1559. *Elle avait épousé, en* 1558, *François* II. *La jeune reine a ici dix-sept ans. « Ainsi que son bel age croissait, dit Brantôme, ainsi vit-on en elle sa belle beauté, ses grandes vertus croistre de telle sorte, que venant sur les quinze ans, sa beauté commença à paraître comme la lumière en plein midy. »*
Dessin ayant servi pour plusieurs peintures et miniatures : c'est sans doute lui que Marie Stuart envoie à la Reine Elisabeth en 1560 (*State Papers, Foreign* 1560-61, *pp.* 251, 409). *Ce crayon a probablement servi pour un portrait en pied cité dans les anciens inventaires de Fontainebleau.*
P. Lavallée attribue ce crayon à F. Clouet (*cf. op. cité* 1930 *n°* 55 *et Le Dessin français* 1948, *p.* 19).

Bibl. Niel : Portraits français, t. I (1848), pl. — H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 211. — H. Bouchot : Musée du Cabinet des Estampes. Portraits, pl. XXVII. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait, t. I (1924), p. 104, pl. XXXIV. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet, t. I (1924), pp. 129-131 et pl. LXVII. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XVII[e] (1930), p. 88, n° 55 et pl. — B. Degenhart : Europäische Handzeichnungen, Zurich (1943), pl. LXXIX.

Exp. Primitifs français (1904), n° 195. — Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 234. — Ronsard, B.N. (1925), n° 407. — Art français, Londres (1932), n° 630. — Rabelais, B.N. (1933), n° 642. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 441.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

L'ANONYME LECURIEUX

Maître inconnu qui travaillait entre 1550 *et* 1590. *La plupart de ses dessins étaient jadis attribués à François Clouet, mais la comparaison avec les dessins authentiques de ce Maître et le fait que nombre d'entre eux furent exécutés après la date de sa mort* (1572), *ont amené à penser qu'il s'agissait d'un autre artiste dont la personnalité reste indéterminée. Le nom de Lécurieux a été donné à cet anonyme par L. Dimier, car les trente-six dessins en question faisaient partie d'une collection acquise par le Cabinet des Estampes en* 1825 *au peintre Lécurieux.*

13 LA REINE MARGUERITE.

Pierre noire et sanguine. H. 0,350; L. 0,246.
En buste, de trois quarts à gauche, des perles aux oreilles, ses cheveux en torsades mêlées à des rangs de perles. Seul le haut du corsage avec godrons, fraise tuyautée et collier, est esquissé.

Selon Dimier, Marguerite de Valois (1553-1615), *fille d'Henri II et épouse du futur Henri IV, aurait ici une vingtaine d'années, ce qui situerait le portrait vers* 1571-1572. *La Reine était alors une des femmes les plus légères et les plus brillantes du siècle. L'identification du portrait est due à H. Bouchot. On connaît à Versailles une peinture exécutée d'après ce crayon.* (*Dimier, n° 706.*)

Bibl. H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 210. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 80, n° 389 et fig. 265. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), n° 672.

Exp. Portraits, Bibliothèque Nationale (1907), n° 190. — Ronsard, B.N. (1925), n° 406.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

14 LOUIS DE BERANGER, SIEUR DU GUAST.

Pierre noire et sanguine. H. 0,338; L. 0,230.

De trois quarts à gauche, en buste, le visage de face avec moustache et courte barbe en pointe, entouré d'une large fraise.

Inscription en haut et à droite : « Mons^r le Guast qui fut tué par le baron de Viteaux. »

Crayon exécuté, selon Dimier, vers 1575.

Du Guast, né en 1545, *assassiné le* 31 *octobre* 1575, *par le baron de Viteaux, appartenait à la première génération des Mignons d'Henri III. Son indiscrétion et sa vantardise lui attirèrent la haine de la Reine Marguerite qui arma, dit-on, contre lui, la main de Viteaux.*

Bibl. H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 169. — Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 75, n° 335 et fig. 260. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portraits (1925), n° 689.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 207.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

ECOLE DE FONTAINEBLEAU

Seconde moitié du XVI^e Siècle

15 LA CHASSE DE DIANE.

Plume, la vis de bistre, rehauts de gouache sur papier bistré.
H. 0,390; L. 0,550.
Coll. Marquis de Robien (XVIII^e siècle).

Dans une clairière, Diane, au centre, brandit l'arc contre un cerf que l'on aperçoit à droite, dans les arbres. Ses compagnes et ses chiens la suivent dans sa course rapide. A gauche, assise dans les nuages, Vénus fait un signe à l'Amour ailé. Nous retrouvons Cupidon, au centre, perché dans un arbre, s'apprêtant à blesser de sa flèche la déesse chasseresse. Vers la gauche, un enclos entouré d'une palissade et au loin les tours d'un château.

Des inscriptions accompagnent les figures : « Vénus, Cupido, Diane. »
Dessin formé de deux feuillets juxtaposés.

*Il s'agit d'un modèle de tapisserie faisant partie d'une suite de l'*Histoire de Diane, *jadis attribuée à l'Ecole du Primatice, dont on connaît trois autres scènes :* Orion, Diane, Apollon, *à Rennes ;* Orion blessé (*Inv.* 8741) *et* Diane pleurant la mort d'Orion (*Inv.* 8742), *au Cabinet des Dessins du Louvre.*
La plénitude et la jeunesse de ces corps féminins, la clarté et l'équilibre de la composition, le délicat sentiment de la nature qui semble s'inspirer de certains sites de la forêt de Fontainebleau, donnent à ce dessin une belle place dans la seconde moitié du XVI^e^ *siècle français.*

Bibl. Catalogue du Musée de Rennes (1884), n° 50-I. — P. Lavallée : Les Dessins français de la coll. de Robien au Musée de Rennes (1938), n° 6. — P. Lavallée : Musée de Rennes. Quatorze dessins de l'Ecole française (1939), n° 2 et repr. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), pp. 24-25.

Musée de Rennes.

ETIENNE DUMONSTIER

1540-1603

Fils aîné de Geoffroy Dumonstier, peintre décorateur qui travailla à Fontainebleau sous le Rosso, Etienne fut peintre et valet de chambre de cinq rois (Henri II, ses fils et Henri IV). Il connut surtout la faveur de Catherine de Médicis, qui le chargea de plusieurs missions diplomatiques : en 1570 *il est à Vienne, où l'accompagne son frère Pierre. Un crayon du Musée de l'Ermitage les représente tous deux vers cette date. La technique minutieuse, une précision parfois un peu sèche distinguent Etienne des autres membres de sa famille, dont il a les qualités de science et d'habileté. Ce qui explique la célébrité des Dumonstier à leur époque, c'est l'infinité de nuances nouvelles dont le coloris des crayons s'enrichit avec eux : si leurs œuvres sont inégales et manquent parfois d'ampleur, les meilleures d'entre elles ont des qualités de lumière et de couleurs auxquelles nous restons sensibles.*

16 CHARLES DE LORRAINE, DUC DE MAYENNE.

Pierre noire et sanguine. H. 0,365; L. 0,257.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Tête de trois quarts à droite, barbe en pointe, moustache à la cavalière et cheveux bouclés.

Mis au carreau à la sanguine. Inscriptions : *de la main d'Etienne Dumonstier à la pierre noire : « Les cheveux châtain obscurs », à la sanguine : « La lèvre fort rouge » ; de la main de Pierre Dumonstier le neveu, à la pierre noire : « Ce portrait n'a point esté achevé ».*

Ce portrait, exécuté vers 1580 *d'après H. Bouchot et L. Dimier, ou un peu plus tard, est celui de Mayenne, le chef de la Ligue* (1554-1611). *Le dessin a été mis*

au carreau, soit en vue de la peinture de Versailles (Dimier, n° 796), soit en vue de la gravure de Thomas de Leu (Robert Dumesnil, t. X, n° 439).

Bibl. H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 213. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), p. 95, n° 583. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. II, n° 790. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XVII[e] siècle (1930), p. 105, n° 74, pl. LVI.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 318.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

PIERRE DUMONSTIER L'ONCLE

Vers 1545 - Vers 1600

Pierre fut, comme son aîné Etienne, peintre et valet de chambre de Catherine de Médicis et le suivit à la Cour de Vienne. L'œuvre de Pierre, qui a pu être rassemblée grâce à un portrait de la Bibliothèque Nationale, qui porte sa signature complète, groupe près de soixante-dix pièces. Son trait est plus mou que celui de son frère, son exécution plus lâche, mais ses dons de coloriste sont certains et ses visages pleins de vie.

17 HENRI IV JEUNE, VERS 1567.

Crayons de couleurs. H. 0,340; L. 0,244.

En buste, de trois quarts à droite, imberbe, les cheveux clairs bouclés. Crayon terminé, dont le Cabinet des Estampes possède aussi l'ébauche. Il faut le dater au plus tard de février 1567, *puisque le futur Henri IV resta loin de la cour de* 1567 *à* 1571.

Bibl. H. Bouchot : Les portraits au crayon (1884), p. 189. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 78, n° 365. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. II, n° 813.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 286. — Ronsard, B.N. (1925), n° 391.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

LE MAITRE I.D.C.

Maître inconnu, qui travaille entre 1573 *et* 1599. *H. Bouchot et L. Dimier lui ont constitué une œuvre (seize portraits) en partant d'un dessin marqué du monogramme I.D.C. Une largeur de dessin et d'exécution remarquable, une grande finesse d'analyse psychologique, la science du fondu, distinguent les œuvres de cet artiste et font de lui un des meilleurs artistes du* XVI[e] *siècle. Avec lui, s'achève en beauté l'art français du portrait au crayon, qui deviendra le portrait au pastel avec Robert Nanteuil* (1623-1678).

18 GABRIELLE D'ESTREES, VERS 1598.

Pierre noire et sanguine. H. 0,530; L. 0,248.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

La tête et les épaules légèrement tournés vers la gauche, les cheveux partagés au milieu et relevés en deux boucles, son vêtement à peine esquissé.
Gabrielle d'Estrées (1571-1599), *favorite d'Henri IV, alors au sommet de sa faveur, au moment où elle déclarait qu'il n'y avait que Dieu ou la mort du Roi qui puissent arrêter sa fortune. Dieu l'arrêta puisqu'elle devait mourir subitement quelques mois plus tard, le* 10 *avril* 1599.

Bibl. H. Bouchot : Les Portraits aux crayons (1884), p. 139. — H. Bouchot : Quelques dames du XVI[e] siècle (1888), n° 52. — H. Bouchot : Les Femmes de Brantôme (1890), p. 280. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. III, p. 72, n° 297. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait (1924), t. I, n° 1124 et pl. LVI. — B. Dorival : La peinture française (1942), t. I, pl. XXIV.

Exp. Primitifs français (1904), n° 227. — Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 992. — Ronsard. B.N. (1925), n° 373. — Art français à Londres (1932), n° 653.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

PIERRE DUMONSTIER LE NEVEU

1585-1636

Fils d'Etienne et de Marie Lesage, Pierre fut lui aussi peintre et dessinateur de portraits. Félibien note un voyage qu'il fit en Flandres vers 1604, *pour vendre à l'archiduchesse Isabelle les dessins de son père ; il n'est pas difficile de déceler dans certains de ses crayons des influences flamandes (Pourbus, Rubens). Il se marie en* 1611. *Puis il part pour Rome et y demeure. Il s'y trouvait en* 1625 *et encore en* 1648, *d'après Félibien. Il revint enfin à Paris où il meurt en* 1656. *On connaît une dizaine de crayons de ce maître; le plus ancien est daté de* 1610, *le dernier de* 1642. *Le beau portrait de Lavardin-Beaumanoir est, assurément, son chef-d'œuvre.*

19 PORTRAIT PRESUME DE HENRI DE LAVARDIN-BEAUMANOIR.

Pierre noire et sanguine. H. 0,342; L. 0,255.
Ancienne coll. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

En buste, de trois quarts à gauche, tête nue, cheveux brossés en arrière, moustache relevée, barbiche, grand col blanc empesé, tunique avec une rangée de petits boutons.
En haut, les inscriptions : « Le dernier Jo[r] d'octobre 1618, *par Pierre Du Monstier Parisien » (avec trois* s *barrés) et le numéro « 104 », d'une main plus récente.*
Henri I[er] de Beaumanoir, marquis de Lavardin (v. 1575-1633) *fut gouverneur des comtés du Maine, du Perche et de Laval.*

Bibl. H. Bouchot : Les Portraits au crayon (1884), pp. 76-77, n° 13, cf. p. 201. — L. Dimier : Les Arts, t. IV (1905), n° 46, p. 26 repr. — L. Dimier : Histoire de la peinture de portrait, t. I (1924), pl. LXIV, cf. t. II (1925), p. 301, n° 1206. — E. Moreau-Nelaton : Les Clouet (1924), t. I, p. 192, p. 88, cf. 205. — P. Lavallée : Le Dessin français (1930), pp. 108-109, n° 77, pl. LIX.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 233 et pl. — Art français. Londres (1932), n° 666 (commem. catalogue, pp. 134-135, n° 602, pl. CLII). — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 455.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

LAGNEAU

Début du XVII^e siècle

On ne possède aucun document sur la vie de cet artiste si original, et seuls les costumes de ses personnages nous fixent sur son temps, qui correspond, à peu près, au règne d'Henri IV. Avec Lagneau, nous sommes loin de la cour, dans quelque petite ville bourgeoise et provinciale où Molière se serait plu, semble-t-il. A son réalisme aigu, qui affectionne les vieux visages ridés et expressifs, s'unit un goût du burlesque qui est celui du temps, et qui annonce le « Francion » de Sorel et le « Roman comique » de Scarron. Son trait est extrêmement sensible et nerveux, ses harmonies colorées sont sourdes. Parfois, comme dans ce portrait de vieillard en noir, l'œuvre se charge de sympathie humaine et atteint une grande beauté.

20 VIEILLARD.

Pierre noire et sanguine. H. 0,414; L. 0,280.

En buste, de profil à droite, le visage de trois quarts avec une courte barbe, coiffé d'une calotte noire, dans un vêtement sombre et sévère, sur un fond gris.

Bibl. H. Bouchot : Les Portraits au crayon (1884), p. 261.

Exp. Portraits. Bibliothèque Nationale (1907), n° 387.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

JACQUES BELLANGE

Début du XVII^e Siècle

Ne nous étonnons pas que cet artiste soit tombé, aux époques classiques, dans un complet discrédit — au XVIII^e siècle encore, Mariette blâme « sa manière licencieuse, si éloignée de la belle manière » — car Bellange est un baroque et peut-être un des seuls artistes français qui méritent ce titre. Un article de L. Burchard en 1911 est le point de départ des recherches à son sujet; depuis, il faut signaler les pages de P. Lavallée, de W. Weisbach et les travaux de F.-G. Pariset, qui permettent de préciser sa figure. Entre 1600 et 1617, Bellange travaille aux peintures du palais ducal de Nancy et aux décors de fêtes,

ces constructions éphémères où s'expriment directement les goûts du temps. Il est un des premiers en France à avoir employé l'eau-forte. Son œuvre nous introduit dans un autre monde, aux formes allongées, aux courbes mouvantes, singulier mélange de sentiments intenses et de raffinement quintessencié. On peut l'expliquer par le climat lorrain ouvert aux influences italiennes et nordiques; mais Bellange dépasse son cadre. Sa sensibilité s'apparente parfois à celle de Greco, qui est presque son contemporain.

21 FEMME TENANT UNE PALME.

Elle est debout, de face, vêtue d'une longue robe brodée et d'un châle à frange, et portant sur sa tête une coiffe retenue par un voile autour du menton. Une palme est dans sa main gauche et un demi-sourire sur son visage aux paupières baissées.
Sanguine très poussée. Le vêtement dont le crayon minutieux n'a négligé aucun détail rappelle celui de la Vierge de l'Annonciation (Robert Dumesnil, n° 1). « Tel est le visage à la Bellange », écrit M. F.-G. Pariset, « une étrange création, figure tourmentée où la mollesse et la volupté et parfois une sardonique et cynique allégresse luttent avec des éléments plus subtils et mystiques ».

Bibl. F.-G. Pariset : Jacques de Bellange. Examen de quelques gravures. Archives alsaciennes (1932), pp. 48-50 et fig. 10.

Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et de l'Art lorrain (1948), n° 431.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

22 REUNION DE FEMMES.

Plume. H. 0,110; L. 0,177. Inventaire 237-12.
Coll. Crozat.

Au centre, quatre femmes debout, en coiffures hautes et robes à traîne. A gauche, au second plan, un autre groupe. Une femme, à droite, assise, avec un enfant. En bas, à gauche, à la plume : « C Belange. »
Etude pour le groupe de gauche, à l'arrière-plan, dans l'eau-forte originale : La Résurrection de Lazare (*Robert Dumesnil, n° 6*). *Ce dessin est un de ceux qui permettent le mieux de sentir la filiation de toute une lignée d'artistes de Callot à Gillot et à Watteau.*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. I, n° 216. — Delacre et Lavallée : Dessins de Maîtres anciens (1927), p. 59, pl. XXX a. — P. Lavallée : Le Dessin français du XIII[e] au XVII[e] (1930), p. 122, n° 95, pl. L. — P. Lavallée : Techniques du dessin (1943), pl. II.

Exp. Art français. Londres (1932), n° 656 (commem. catalogue, p. 129, n° 573, pl. CLIII). — Callot : Bibliothèque Nationale (1935). — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 463, p. 223. — Chefs-d'œuvre d'Art alsacien et d'Art lorrain (1948), n° 432. — Dessins français du Musée du Louvre. Berne (1948), n° 12.

Musée du Louvre.

23 ETUDE DE FEMME.

Sanguine. H. 0,231; L. 0,172.
Coll. Jean Masson.

Elle est à demi nue, tournée vers la gauche, un genou à terre.
On peut rapprocher l'attitude de cette figure de celle d'un personnage du groupe de gauche, à l'arrière-plan, de L'Adoration des mages (*Robert Dumesnil, n° 2*).
Dessin expressif de la manière de Bellange : la souplesse, la nervosité, les accents de sanguine laissant prévoir déjà le dessin du XVIII^e siècle. Remarquer la singulière anatomie de ce personnage avec son visage féminin et le corps au dessin très masculin, laissant subsister cette équivoque dont aime à jouer l'esthétique baroque.

Bibl. P. Lavallée : La Donation Masson. Revue de l'Art anc. et mod. (1927), t. II, p. 169 et repr. — P. Lavallée : Trésor des Bibliothèques de France, t. II (1928), pp. 88-89. — P. Lavallée (1930) : Le Dessin français du XIII^e au XVII^e, p. 46, pl. LXXVI. — F.-G. Pariset : Jacques de Bellange dans « Jacques Callot » et les peintres graveurs lorrains du XVII^e. Nancy (1935), p. 56 repr. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 29 et pl. XII.

Exp. Donation Masson. Ecole des Beaux-Arts (1927), n° 156. — Dessins français du XVII^e (1931), n° 14. — Art français. Londres (1932), n° 652 (commem. catalogue, p. 129, n° 572). — Callot. Nancy (1933). — Callot. Bibliothèque Nationale (1935). — Art français ancien. Ecole des Beaux-Arts (1936), n° 2. — Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et de l'Art lorrain (1948), n° 433.

Ecole Nationale des Beaux-Arts.

CLAUDE MELLAN

Abbeville 1598 - Paris 1688

Un des plus grands portraitistes et graveurs de son temps, Mellan travailla longtemps à Rome, où il se lia d'amitié avec Simon Vouet. Tous deux subirent l'influence d'Ottavio Leoni ; toutefois, en adaptant le format et la technique des petits portraits à la pierre noire de ce dernier, Mellan en a, par une conception très haute, rénové totalement l'esprit. L'artiste regagna la France en 1636 et se rendit à Paris, où il reçut un logement au Louvre, ayant été chargé de graver les antiques du Cabinet du Roi.
On lui doit plus de trois cents planches gravées et ses portraits dessinés sont de la plus délicate observation et de la plus pénétrante psychologie.

24 PORTRAIT D'HENRIETTE-ANNE D'ANGLETERRE A L'AGE DE CINQ ANS

Pierre noire. H. 0,190; L. 0,140.
Coll. Tessin (n° 2632). Inventaire n° KM 2539.
Coll. Crozat (vente 1741, n° 1005, dans un lot de 38 dessins de Mellan, acheté par le C^te de Tessin).

Elle est vue debout, à mi-corps, de trois quarts tournée vers la droite, des cheveux attachés derrière, s'échappent de petites mèches; le bras droit est appuyé

sur une table recouverte d'un tapis. Elle porte au cou un collier de perles. Le regard est dirigé vers la gauche et l'expression est grave.
Il existe une gravure d'après le buste. Inséré dans la suite d'Odieuvre.
Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans, première femme de Monsieur, frère de Louis XIV, est née le 16 *juin* 1644 *et mourut à Saint-Cloud le* 30 *juin* 1670.

Bibl. Florent le Comte : Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture... (1702), « Claude Mellan », t. II, p. 317. — Wilde, cat. des dessins,, mss. (1790), n° 2527. — Montaiglon (1856) : Claude Mellan, p. 191, n° 254 (gravure). — G. Wengström : Claude Mellan, his drawings and engravings. Print. collector's quaterly, vol. II (1924), n° 1, pp. 11-43, pl. XIV. — P. Lavallée, Le dessin français (1948), p. 40.

Exp. Le dessin français dans les coll. du XVIII[e] siècle, Gaz. des B.A., Paris (1935), pp. 57-58, n° 66 (par erreur sous le nom de Lancret, cf. erratum p. 56). — Claude Mellan et son temps, Abbeville (1947), n° 6 (gravure). — La Suède et Paris. Musée Carnavalet (1947), n° 367.

Musée National de Stockholm.

JACQUES CALLOT

Nancy 1592-1635

Travailla à Rome et surtout à Florence, à la cour de Cosme II de Médicis. Il vécut ensuite à Nancy et fit, entre 1628 *et* 1630. *un séjour à Paris, où il avait été appelé par Richelieu. Les biographes de Callot partagent sa courte carrière en quatre périodes. La première, celle de Florence* (1612-1621) *est caractérisée par des croquis d'une grande liberté de facture, acquise en Italie. La seconde, première période lorraine* (1622-1628), *est sous le signe de la gravité des compositions religieuses, aux contrastes vigoureux. De la brève période parisienne* (1628-1630), *naissent des croquis plus aigus, qui aboutissent à la maîtrise affirmée de la dernière époque de la vie de l'artiste, deuxième période lorraine* (1630-1635). *Beaucoup de ses dessins sont exécutés en fonction de la gravure, et même, dans ses études de petit format, Callot atteint à un art monumental. On relève à ce sujet une certaine antinomie entre sa manière d'aquafortiste, au style plus analytique, et l'ampleur de ses dessins, fussent-ils de format minuscule.*

25 SAINT MANSUY.

Plume et lavis de bistre. H. 0,210; L. 0,176.

Devant le paysage de Toul, où se silhouette l'abbaye, entouré de nombreux personnages, dont un prince couronné, saint Mansuy, les deux doigts levés, ressuscite le fils d'un prince, gouverneur de la cité, tué d'un coup de balle de paume.
Saint Mansuy, ou Mansuet, premier évêque de Toul, est représenté sous les traits de Mgr Jean des Porcellets de Maillane, évêque du même siège et protecteur de Callot (les armoiries apparaissent en bas de sa chape).

Ce dessin est une étude pour la gravure à l'eau-forte citée par Meaume (141) *et Lieure* (378) *et qui comprend neuf états. On ne connaît pas de copie de cette pièce.*

Bibl. Henri Bouchot : J. Callot (1889), pp. 39-40 (la gravure repr. p. 37). — Meaume : J. Callot, cat. n° 141 (gravure). — Lieure : J. Callot (1927), t. II, pp. 26, 27 (la gravure repr. n° 378). — Lieure : La Vie artistique, pl. LXVII, p. 148. — Le Musée Historique Lorrain, guide du visiteur, Nancy (1948), pl. XX.

Exp. du troisième centenaire de la mort de Callot, Nancy (1935), gravure n° 66 (dessin non cité). — Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain, Paris (1948), n° 452.

Musée historique lorrain, Nancy.

26 LA TENTATION DE SAINT ANTOINE (pl. 2).

Pierre noire, lavis de bistre et rehauts de blancs. H. 0,448; L. 0,671.
Coll. Antoine Triest, évêque de Bruges (1617-1622) et de Gand (1622-1657). — Coll. Pierre Crozat (vente, Paris, 1741, n° 1000), acheté par le Comte de Tessin.

A gauche, saint Antoine, assailli par une foule de démons et par un grand dragon qui vole vers lui, venant de la partie supérieure de la composition.
Etude (en contrepartie) pour son eau-forte de 1635 (*Meaume n° 139, Lieure n° 1416). Cette deuxième planche gravée à Nancy fut dédiée par l'artiste à Louis Phélipeaux de la Vrillière. On sait que Callot avait exécuté une gravure sur le même sujet pendant sa période florentine, en* 1616 (*Meaume n° 138, Lieure n° 188). Mariette, dans l'Abécédario (t. I, p. 259), parle des dessins préparatoires de l'artiste, relatifs à cette pièce : « M. Boulle en a le dessin qui est très beau. Il est légèrement fait, lavé de bistre, le trait au crayon noir. Il fallait être aussi foncé dans le dessin que l'était Callot pour graver quelque chose d'aussi fini d'après un dessin si peu arrêté... »; « M. Boulle a encore un grand dessin du même sujet, par Callot, qui est très beau et exécuté dans la même manière que celui dont il est fait mention plus haut. Il y a de grandes différences, mais en général on voit que c'est ce qui l'a amené au second dessin qu'il a gravé et l'on peut juger de là quatre des autres études que j'ai vues chez le même M. Boulle, faites sur le même sujet, combien Callot se donnait de soins pour ses ouvrages. Ces deux dessins ont été vendus 200 livres à la vente Boulle en* 1732. »
Meaume ajoute, au sujet de ces dessins : « L'un d'eux a figuré dans la coll. de M. de Lorangère, dont il est sorti en 1744. *Ils ont reparu l'un et l'autre à la vente Wouters, en* 1797. » *Cette estampe a servi de thème à un dessin en forme de frise attribué à Gillot (cf. Lieure, La Vie artistique, pl. CXXI, fig.* 261).
Jacques Callot est sensible aux diableries infernales chères à Jérôme Bosch et à Breughel le Vieux. Cette Tentation de saint Antoine, *où le saint cède le pas aux diables grimaçants, devait avoir, par son succès, une très grande influence sur sa carrière.*

Bibl. H. Bouchot : J. Callot (1889), pp. 36 à 39. — P.-J. Mariette : Abecedario, t. I, p. 286 (signale deux autres dessins de ce même sujet, vente Boulle, 1732). — Meaume, n° 138 (pour la gravure). — Lieure,

pp. 93 à 95, n° 1.416 (pour la gravure). — Paulsson, G. Handteckningar av. J. Callot i Nationalmuseum, Kritisk Katalog... (Annuaire du Musée National), Arg. 2 (1920), pp. 67-94. — R.-A. Weigert : J. Callot (1935), p. 4. — R.-A. Weigert, dans « le Dessin », mars 1935 (n° 9), p. 477.

Exp. d'Art français à Londres (1932), n° 669 (Commém. cat., p. 130, n° 582). — Stockholm (1933), n° 59. — Dessin français dans les coll. du XVIII[e] siècle, Paris (1935), n° 53. — Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris (1937), n° 468. — Jacques Callot et les peintres lorrains, Nancy (1935), n° 57 (pour la gravure).

Musée National de Stockholm.

SIMON VOUET

Paris 1590-1649

Elève de son père, et peintre dès l'âge de quatorze ans, Simon Vouet accompagne le Baron de Sancy à Constantinople, puis va à Venise et se fixe à Rome, où il est nommé, en 1624, prince de l'Académie de Saint-Luc. De retour à Paris en 1627, Vouet devient premier peintre du Roi Louis XIII. Cet artiste joua un rôle important à son époque et en fut un des principaux décorateurs. Au début du XVII[e] siècle, l'exécution d'ensembles importants lui fut confiée au Louvre, au Luxembourg et dans nombre de châteaux et hôtels français.
Dans son atelier, se formèrent quelques-uns des plus grands peintres français de la seconde moitié du XVII[e] siècle : Le Brun, Le Sueur, Mignard, La Hyre. Doué d'une prodigieuse imagination, Vouet possède un style ample et monumental, qui correspond aux données décoratives de son époque, mais où nous pouvons déjà discerner l'évolution qui va amener l'art à l'expression grandiose du règne de Louis XIV ; dans ses dessins, il annonce déjà, par le souple modelé de ses formes, la sensibilité du XVIII[e] siècle.

27 **SAINTE MADELEINE EN EXTASE SOUTENUE PAR DEUX ANGES.**

Pierre noire et craie blanche sur papier gris.
H. 0,323; L. 0,235. Inventaire 33310.
Coll. Mariette.

Agenouillée de trois quarts à droite, elle se laisse aller en arrière entre les bras d'un ange placé derrière elle ; un autre ange lui soutient le bras gauche. Ce dessin est une étude pour la peinture de Vouet au Musée de Besançon L'Extase de la Madeleine. ***On constate de légères variantes entre la première pensée du dessin et la composition définitive de la peinture.***
Le tableau a été gravé par Tortebat.

Bibl. Reiset : Notice des dessins, n° 1323.

Exp. Dessins français du milieu du XVII[e] siècle : château de Maisons-Laffitte (1929), n° 1. — Les peintres français en Italie. Arts décoratifs (1934), n° 709.

Musée du Louvre.

NICOLAS POUSSIN

Les Andelys (Normandie) 1594 - Rome 1665

Elève de Quentin Varin, aux Andelys, en Normandie, il vint travailler à Paris, mais ses débuts sont peu connus. On sait qu'il fit un voyage en Poitou avant de se fixer à Rome en 1624. Poussin se pénétra alors de l'ambiance antique, mais est très sensible aussi à l'influence des Vénitiens, plus durable dans son œuvre que celle des Bolonais. Sa haute culture et la réputation qu'il s'était acquise à Rome le firent rappeler à Paris par Louis XIII, qui le nomma son premier peintre (10 mars 1641). Lassé des intrigues de la Cour, menées par Vouet, son rival, il regagne Rome en 1642 et y demeure jusqu'à sa mort. Il garde toutefois de nombreuses attaches à Paris, grâce à ses amis Chantelou et Pointel, pour lesquels il travaille. Il exercera une influence posthume sur l'Académie, qui ne comprit pas, tout d'abord complètement, le sens de son œuvre. Ses dessins de jeunesse gardent la trace du maniérisme de l'école de Fontainebleau, seul souvenir de son éducation française, et les multiples influences qu'il ressent en Italie, assimilées par lui, ont alimenté son art, mais il sut s'en dégager pour acquérir un art personnel, plus austère et soumis aux recherches constructives après 1642. Son esprit classique, animé d'un sens naturaliste, se manifeste dans la sereine noblesse des paysages de la campagne romaine, qu'il peint à la fin de sa vie.

28. LE MASSACRE DES INNOCENTS.

A la plume, lavé de bistre. H. 0,146; L. 0,169.
Coll. Wicar. Léguée au Musée de Lille.

Un soldat penché au-dessus d'un enfant étendu sur le sol lève son épée. La mère éplorée qui se trouve à ses genoux le retient par la taille. Au second plan, sur la droite : femme s'enfuyant et tenant un bébé pressé contre son sein. Fond d'architecture.

D'après M. Gilles de la Tourette (op. cit.), ce dessin se placerait vers 1627. Etude avec de légères variantes, pour la peinture de Poussin du Prince Giustiniani, actuellement à Chantilly n° 306 (mentionnée seulement par Sandrart), cf. Grautoff, t. II, n° 17 repr. Friedländer (1914), pp. 126 et 189. Il existe plusieurs répliques dessinées de ce thème d'après Poussin, notamment au British Museum n° 5236, à New-York dans la coll. I. Scholz, et deux au Musée du Louvre : Inv. 32.522 et inv. 32.479.

Bibl. **O. Grautoff : Nicolas Poussin... (1914), t. I, p. 84, pl. V. — Cat. de la coll. Wicar de Lille, n° 1613. — Gilles de la Tourette : Poussin (1929), pl. XI. — W. Friedländer : The Drawings of Nicolas Poussin, t. I (1939), n° 61 repr. — P. Jamot : Connaissance de Poussin (1948), n° 124.**

Palais des Beaux-Arts de Lille.

29 · VENUS ET MERCURE.

Plume et lavis de bistre. H. 0,299; L. 0,408. Inventaire 32.433.
Coll. Jabach, n° 438 (marque de Jabach : Lugt n° 2959) et paraphe de J. Prioult. (Lugt n° 2953) avec la cote quatre cent trente-huit (inventaire Jabach). Ancien n° 9476.

Assis, au pied de grands arbres, Mercure et Vénus. Au premier plan, un amour lutte avec un petit faune; à gauche, groupe d'enfants dont l'un tient deux couronnes; dans les airs, vole un amour. Vers la droite, sur le sol, un luth et des cahiers de musique.

D'après Moschetti le sujet ne serait pas celui de Mercure et Vénus, *mais celui de* Vénus et l'Amour, *et inspiré de la strophe* 87 *de l'*Adone *de Marino.*

Une des œuvres les plus titianesques de Poussin. La composition, gravée par Fabritius Chiarus en 1636, *a été peinte. Le Louvre en conserve la partie gauche sous le nom du* Concert (cat. n° 733) *que Grautoff* (n° 27) *date de* 1630-1635. *La partie droite est au collège de Dulwich; elle n'était qu'attribuée à Poussin; M. Blunt la lui donne avec certitude, constate le raccord absolu avec le fragment du Louvre, et d'après la technique picturale, est amené à y voir une des premières expériences de Poussin dans la manière du Titien, proche de l'*Education de Bacchus *de la National Gallery et sans doute à dater des environs de* 1629. *Cette date précoce jette peut-être quelque lumière sur l'évolution du dessin de Poussin : le mince trait en rondeurs que couvre ici le magistral lavis n'est pas encore en effet le trait concis et plus anguleux de la maturité.*

Il existe une autre composition de Mercure et Vénus *dans la collection Cottini-Copieau, attribuée à Poussin et dont le Musée de Lille possède une copie.*

Bibl. F. Reiset : Notice des dessins, t. II (1869), pp. 182-183, n° 1271. — W. Friedländer : N. Poussin (1914), p. 155 repr. — A. Moschetti : Dell Infusso del Marino sulla Formazione Artistica di Nicolas Poussin, Rome (1913). — C. Martine : Dessin des Maîtres français, T. I, N. Poussin, n° 1 repr. — Alinari : Dessins du Musée du Louvre, t. VI, pl. CCLII. — P. du Colombier : Poussin (1931), pl. XV. — G. Rouchès : Quatorze dessins de Nicolas Poussin (Musée du Louvre), (1939), n° 5 repr. — P. Lavallée : Technique du dessin, p. 31, pl. XVIII. — A. Blunt : Burlington Magazine (janvier 1948), pp. 6-7, fig. 5. — P. Jamot : Connaissance de Poussin (1948), n° 132.

Exp. Rétrospective d'art français à Amsterdam (1926), n° 184. — Art français, Londres (1932), n° 680 (commen. cat. p. 138, n° 620, pl. CLV. — Peintres français en Italie, Arts Décoratifs (1934), n° 629. — Dessins français, Bruxelles (1936-37), n° 23. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 495, album pl. XCII. — Nicolas Poussin, Bibl. Nat. (1949), n° 29.

Musée du Louvre.

30 ANGELIQUE ET MEDOR (pl. 3).

Sanguine et lavis de bistre. H. 0,213; L. 0,219,
Coll. du Comte de Crozat (vente Paris (1741), partie du n° 968 ou du n° 973), dans un lot acheté par le comte de Tessin.
Coll. Tessin, Musée de Stockholm, n° 2431.

Dans un grand paysage au premier plan, sont étendus Angélique et Médor; ce dernier montre à sa compagne l'inscription gravée sur le tronc d'un arbre. A l'arrière-plan, à droite, un homme assis de dos. (Sujet tiré du Roland furieux de l'Arioste.)

En bas, au milieu, le n° « 2331 » (d'une petite écriture qu'on retrouve sur plusieurs dessins de la coll. Crozat). En bas, à droite, un autre numéro.

Bibl. J. Schönbrunner et J. Meder : Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, t. IX, pl. XXXMIV. — W. Friedländer : N. Poussin (1914), p. 156, repr. — G. Wengström : Nationalmusei Arsbok (1924), n° 6, pp. 123-147. — A. Gauffin, G. Wengström et R. Hoppe : Nicolas Poussin, Stockholm (1935), (Coll. de dessins du Musée National, t. II, p. 15, pl. V).

Exp. Art français, Londres (1932), n° 696 (commem. cat., p. 139, n° 627, pl. CLVII). — Stockholm (1933), n° 62. — Dessins français, Paris 1935), n° 73. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 492.

Musée National de Stockholm.

31 MOISE DEFENDANT LES FILLES DE JETHRO CONTRE L'INSOLENCE DES BERGERS (*Exode*, II, 16).

Pinceau et bistre sur trait à la pierre noire. H. 0,173; L. 0,434.
Inventaire 32.432.
Ancien fonds. En bas à gauche, un paraphe (cf. Lugt n° 2961,2).

Vers la gauche, les filles de Jethro sont autour du puits situé au centre de la composition. Certaines femmes portent des cruches sur la tête, d'autres les ont posées sur le sol. A droite, Moïse, d'un geste violent, met en fuite un groupe de bergers. Fond de rochers.

Ce dessin est à dater de 1645 environ.

D'après Friedländer, ce thème aurait été rarement traité. Une gravure de Trouvain semble exécutée d'après un original perdu. Le tableau du Mineapolis Museum pourrait être de la main de Bourdon. Ch. Martine cite également un tableau figurant au catalogue de Smith sous le n° 23 ayant fait partie de la coll. de Pino, et ayant été gravé par Anderlain, ainsi que deux compositions du même sujet, gravées par Vallet et Mme Soyer (Landon n° 15).

Ce dessin constitue la réalisation la plus complète du sujet qui nous soit parvenue de la main de Poussin. Trois dessins de Windsor et un autre, dans une collection particulière de Londres révèlent une conception différente (et qui semble antérieure) de ce même thème.

Le Cabinet des Dessins du Louvre possède une autre composition du même sujet (inventaire n° RF. 747 verso) et provenant de la collection His de la Salle.

Bibl. Reiset : Notice des dessins, n° 1251. — C. Martine : Nicolas Poussin (1921), n° 10 repr. — W. Friedländer : Drawings of Nicolas Poussin (1939), n° 15, pl. IX. — G. Rouchès : Quatorze dessins de Nicolas Poussin (Musée du Louvre), (1939), n° 2 repr.

Exp. Le Siècle de Louis XIV, Bibl. Nat. (1927), n° 1216. — Nicolas Poussin, Paris (1949), n° 21.

Musée du Louvre.

32 SAINTE FAMILLE.

Plume, lavis de bistre sur trait à la pierre noire. H. 0,184; L. 0,247.
Inventaire n° 32.439.
Ancien fonds.

Sur un perron, au pied de degrés en pierre, la Vierge est assise, tenant debout sur ses genoux l'Enfant Jésus qui reçoit un fruit des mains de saint Jean.

Sainte Elisabeth est assise à gauche et regarde la Vierge. A droite, saint Joseph écrit, étendu sur une des marches. Au second plan, à gauche, une vasque, un vase et quelques arbres ou plantes.

Dessin d'étude pour le tableau exécuté en 1648 *pour M. du Fresne-Annequin, et qui, après avoir passé dans les collections de Guise, de l'abbé de Blanc* (1781), *de Walsh Porter* (1816), *entra dans la collection du duc de Sutherland* (*Stafford House* n° 341) (*Grautoff, t. I, p.* 269, n° 131.) *Il a été gravé par Claudine Bauzonnet-Stella et J.-B. Poilly* (*Smith* n° 78). *Dans la peinture, saint Joseph trace des figures avec un compas et on retrouve quelques légères variantes. Il existe des dessins pour la même composition à Dijon* (*coll. His de la Salle*) *et à New-York* (*librairie Pierpont-Morgan*).

Une répétition qui, d'après M. Grautoff serait une copie ancienne, est dans la collection Lerole à Paris (*Andresen* n° 135). *Deux autres dessins pour cette composition se trouvent au Musée Condé à Chantilly* (n° 255) *et au Musée Bonnat à Bayonne* (n° 257); *ce dernier porte la marque du client et ami de Poussin, Chantelou; en dépit de cela, il est certain — d'après Friedländer — qu'il s'agit d'une copie faite d'après l'original pour Chantelou bien que celui-ci ne collectionnât pas les dessins.* (*Cf. Le Journal du Voyage du Cavalier Bernin,* p. 63.)

Bibl. Reiset : Notice des dessins du Louvre, t. II (1869), n° 1.255. — C. Martine : Dessins des Maîtres français, I : Nicolas Poussins (1921), n° 13 repr. — W. Friedländer : Drawings of N. Poussin (1939), pp. 25-26, n° 47 pl. XXVIII. — G. Rouchès : Quatorze dessins de Nicolas Poussin (Musée du Louvre), n° 4 repr. — P. Jamot : Connaissance de Poussin (1948), n° 137.

Exp. Le Siècle de Louis XIV, Bibl. Nat. (1927), n° 1217. — Peintres français en Italie, Arts Décoratifs (1934), n° 621. — Nicolas Poussin, Bibl. Nationale (1949), n° 26. *Musée du Louvre.*

33 LES BORDS DU TIBRE.

Plume et lavis de sépia. H. 0,200; L. 0,140.
Coll. Mariette; coll. F.-X. Fabre, donnée en 1825 au Musée de Montpellier.

La vue est prise à un tournant du fleuve. A droite, un talus sablonneux, couvert d'arbres et, au fond, vers la gauche, des constructions et des collines.

Dans la peinture du musée de Berlin, Saint Mathieu et l'Ange, *qui représenterait le lieu dit Acqua Acetosa, on retrouve quelques-uns des éléments de ce dessin.*

Bibl. Lafenestre et Michel : Invent. des Richesses d'art de la France, Province, t. I (1878), p. 300, n° 381. — A. Joubin : Les œuvres de Poussin au Musée de Montpellier (actes du Congrès d'Hist. de l'Art, Paris (1921), t. II, p. 345). — H. Lemonnier : Les Sources des Bergers d'Arcadie, Revue d'Art ancienne et moderne (1925), t. I, p. 281, repr. — A. Joubin : Le Musée de Montpellier, Mémorendum, Dessins (1929), p. 28, repr.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 709 (commem. cat., p. 139, n° 630). — Peintres français en Italie, Arts Décoratifs (1934), n° 640. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 501. — Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Paris (1939), n° 154. — Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Berne (1939), n° 124, cat. p. 28. *Musée de Montpellier.*

34 LE PONTE MOLLE DANS LA CAMPAGNE ROMAINE.

Plume et lavis de bistre. H. 0,230; L. 0,370.
Coll. Crozat; coll. Mariette; coll. His de la Salle.

Le fleuve coule au premier plan; à l'extrémité gauche du pont se dressent des tours crénelées. Au fond une colline avec quelques bâtiments.

Bibl. Muntz Guido, p. 170. — C. Martine : Dessins des Maîtres français T. I. Nicolas Poussin (1921) n° 29 repr. — Gilles de la Tourette : Poussin (1929), pl. LIII.

Exp. Paysage français, Petit-Palais (1925), n° 653. — Peintres français en Italie, Arts Décoratifs (1934), n° 639. — Poussin, Bibliothèque Nationale (1949), n° 40.

Ecole Nationale des Beaux-Arts.

35 PAYSAGE : ARBRES DANS UNE PRAIRIE.

Plume et lavis de sépia. H. 0,238; L. 0,181. Inventaire 32.467.
Coll. P.-J. Mariette (vente, Paris 15 nov. 1775, 1re partie du n° 1329).

Dans une prairie éclairée par le soleil. une rangée de cinq arbres de hauteur variée. Au fond, à droite, une petite construction à peine indiquée.

Bibl. Tauzia : Deuxième notice supplémentaire des dessins... (1888), p. 156, n° 2149. — J. Magnin : Le Paysage français... (1928), repr. sur la couverture.

Exp. Peintres français en Italie, Arts Décoratifs, 1934, n° 641. — Dessins français dans les coll. du XVIIIe, Gaz. des B.A. (1935), n° 158. — Dessins français, Bruxelles (1936-1937), n° 28, pl. XVIII. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 499. — Poussin, Bibl. Nat. (1949), n° 38.

Musée du Louvre.

CLAUDE GELLEE DIT CLAUDE LORRAIN

Chamagne, près de Toul, 1600 - Rome 1682

Un des plus grands paysagistes français. Il vint tout jeune à Rome et fut l'élève d'Agostino Tassi. C'est à lui et à Paul Bril que Claude doit le style de ses paysages. Mais il subit plus encore l'ascendant d'Adam Elsheimer, et s'intéressa vivement à la découverte du clair-obscur. Quand, en 1627, il s'établit définitivement en Italie, après deux ans passés en Lorraine, il en rapporte, toute fraîche, l'influence de Callot, dont le souvenir se conserve dans ses premiers paysages aux lignes horizontales. Il jouit d'une grande renommée à Rome, à partir de 1640. Peintre de la lumière, du soleil et de l'atmosphère, c'est un classique dont la sensibilité est annonciatrice de celle de Joseph Vernet et de Corot en France, et de Turner en Angleterre.

Plus encore que sa peinture, ses dessins au lavis sont l'expression même de son art; il a su y révéler le mirage des vapeurs atmosphériques, et les contrastes de la lumière, en même temps que les éléments constructifs et les volumes de la nature.

36 PAYSAGE AU SOLEIL COUCHANT.

A la plume, lavé de bistre, sur papier légèrement préparé à la sanguine.
H. 0,183; L. 0,263. Inventaire 26.690.
Coll. John Barnard, n° 813. — Saisie révolutionnaire.

Le soleil couchant entremêle des ombres allongées et de violentes lueurs d'incendie sur les terrains du premier plan, où paît, presque indistinct de forme, un troupeau de moutons. A droite, est assis un jeune berger, vu de dos.
Au verso, croquis d'une colline brisée, à la plume et la signature : Claude Gelée, Roma 16... *(derniers chiffres illisibles).*
Gravé en fac-similé par Louis Nauroy (Chalcographie du Louvre).
Ce dessin peut être daté des environs de 1639 *et M. Demonts pense qu'il s'agirait sans doute d'une vue du Château de Bracciano (cf. aussi Pierre de Nolhac : Etudes italiennes : Claude Lorrain et le paysage romain n° 1, janvier* 1919, p. 11).

Bibl. Reiset : Notice des dessins... au Musée National du Louvre 2e partie, Ec. franc. (1883), n° 738. — Cat. Pattison : Claude Lorrain (1884), p. 300, n° 3. — Guiffrey (Marcel) : Inventaire général des dessins du Louvre, t. V (1910), n° 4109. — Martine : Claude Gellée, Paris (1922), n° 11 repr. — Louis Demonts : Cat. des dessins de Claude Gellée, Paris (1923), n° 15 repr.

Exp. Le Siècle de Louis XIV, Bibl. Nat. (1927), n° 1225. — Gœthe, Bibl. Nat. (1932), n° 310.

Musée du Louvre.

37 LES BORDS DE L'ANIO.

Plume, lavé de bistre. H. 0,220; L. 0,300. Inventaire 26.684.
Coll. Mariette (vente en 1775, n° 1254), acheté 326 livres par Lempereur pour le compte du Roi.

Le fleuve coule à droite de la composition au fond de laquelle on aperçoit le Ponte Nomentano. Au centre, un bouquet d'arbres; à gauche, des maisons dominées par une tour crénelée. Au premier plan à gauche, sur la berge, un joueur de flûte et une femme conduisant son troupeau à l'abreuvoir.
Gravé dans l'Art en Alsace-Lorraine et par Daubigny, dans le Musée du Louvre.
Il existe un dessin semblable au Musée grand-ducal de Weimar. Et M. Demonts rapproche la composition de celle d'un tableau du Musée de Turin (cat. Pattison, p. 245, *n°* 2). *Paysage composé de la période* 1655-1660.

Bibl. Both de Tauzia : Seconde notice supplémentaire, n° 2099. — Guiffrey et Marcel, n° 4119. — Cat. Pattison, p. 301, n° 8. — W. Friedländer : Claude Lorrain (Berlin 1921), repr., p. 192. — Martine : Claude Gellée, Paris (1922), n° 21 repr. — Louis Demonts : Cat. des dessins de Claude Gelée, Paris (1923), n° 25, repr.

Exp. Le Siècle de Louis XIV, Bibl. Nat. (1927), n° 1226. — Dessins français dans les collections du XVIIIe, Paris (1935), n° 146. — Dessins français du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 36, pl. XXI. — Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 22. — Art alsacien et Art lorrain, Paris (1948), n° 505.

Musée du Louvre.

38 PAYSAGE AVEC LA VALLEE D'UNE RIVIERE.

Signé en bas à droite (d'une écriture plus tardive) : Claudio Lorenese.
A la plume. H. 0,300; L. 0,528.
Coll. W. Esdaille; C.-B. Bâle; F. Kœnigs (inventaire n° F.I. 71).

Au premier plan, un troupeau. Dans le lointain, des montagnes. Une rivière serpente à travers la vallée; on aperçoit un pont presque au centre de la composition. Au verso, une étude pour des branches (à la pierre noire) et pour un arbre dans un paysage (à la plume).

Exp. Honderd Oude Fransche teekeningen uit de verzameling F. Kœnigs. — Rotterdam, Museum Boymans (1934-1935), n° 24, repr. II. — Französische Meisterzeichnungen aus der Sammlung F. Kœnigs, Köln, Wallraf-Richartz Museum (1939), n° 23, repr. 2.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

39 PAYSAGE MONTUEUX : VUE DE LA CAMPAGNE ROMAINE.
Signé en bas à droite : Claudio, I.V.R.

A la plume, lavé de bistre, avec des rehauts de gouache blanche, sur papier bleu. H. 0,236; L. 0,403.
Coll. de la Reine Christine de Suède, passée par héritage chez les Ducs de Bracciano, à Rome, qui vendirent ce dessin en 1791, au Musée Teyler.

Vue prise d'une hauteur. Au second plan, des collines couvertes de verdure, traversées par un chemin montant vers la droite, que gravissent deux hommes. Dans le fond, un lac et, à l'horizon, des montagnes.

Bibl. H.-J. Scholten : Musée Teyler, Cat. des Dessins français et hollandais (1904), p. 1, portefeuille L, n° 2. — A.-M. Hind : The Drawings of Claude Lorrain (1925), pl. LV.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot, Paris (1925), p. 117, n° 468. — Art français, Amsterdam (1926), n° 152. — Art français, Londres (1932), n° 686.

Musée Teyler, Harlem.

40 PAYSAGE : ETUDE D'APRES NATURE (sous-bois au soleil).

A la plume, lavé de bistre. H. 0,200; L. 0,297.
Coll. de la Reine Christine de Suède, passée par héritage chez les Ducs de Bracciano, à Rome, qui vendirent ce dessin en 1791 au Musée Teyler.

Au premier plan, à droite, deux arbres séparés par un chemin dans lequel s'avancent deux personnes. Tout à fait à gauche, un grand arbre dont on ne voit qu'une partie du tronc et du feuillage. Au fond, des arbres touffus, vus par masses. Au verso, signé à la sanguine : Clao Ro I.V.

Bibl. H.-J. Scholten : Musée Teyler, Cat. des Dessins français et hollandais (1904), p. 4, portefeuille L., n° 15. — A.-M. Hind : The Drawings of Claude Lorrain (1925), pl XI.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot, Paris (1925), p. 117, n° 470. — Art français, Amsterdam (1926), n° 155. — Art français, Londres (1932), n° 675.

Musée Teyler, Harlem.

41 PAYSAGE : ETUDE D'APRES NATURE (pl. 4).

A la plume, lavé de bistre. H. 0,175; L. 0,259.
Coll. de la Reine Christine de Suède, passée par héritage chez les Ducs de Bracciano, à Rome, qui vendirent ce dessin en 1791 au Musée Teyler.
A droite, en avant, un groupe d'arbres se détachant vigoureusement d'un autre groupe vivement éclairé, au second plan. A gauche, dans le lointain, se silhouette une tour carrée.
Au verso, un croquis à la pierre d'Italie, d'une figure debout, ainsi que deux croquis à la plume, l'un d'une main, l'autre d'une jambe.

Bibl. H.-J. Scholten : Musée Teyler, Cat. des dessins français et hollandais (1904), p. 7, portefeuille L, n° 33.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot, Paris (1925), n° 472. — Art français, Amsterdam (1926), n° 158.

Musée Teyler, Harlem.

42 ETUDE D'UN CHATAIGNIER.

A la plume, lavé de bistre. H. 0,300; L. 0,209.
Coll. de la Reine Christine de Suède, passée par héritage chez les Ducs de Bracciano, à Rome, qui vendirent ce dessin en 1791 au Musée Teyler.

A l'ombre d'un puissant châtaignier, un homme est couché. Dans le lointain. des montagnes avec une forteresse à gauche.

Bibl. H.-J. Scholten : Musée Teyler, Cat. des dessins français et hollandais (1904), p. 11, portefeuille L, n° 50.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot, Paris (1925), n° 477. — Art français, Amsterdam (1926), n° 161.

Musée Teyler, Harlem.

43 LA CHASSE D'ENEE.

Signé en bas : Claudio I.V.F. Roma 1679. Autre inscription de la main de l'artiste : « Quadro facto per ill^mo^ Sig^r^ Falconer. »
Plume et lavis de bistre, rehaussé de gouache blanche. H. 0,192; L. 0,283.
Coll. R. Houlditch; coll. G. Hilbert; coll. W. Esdaille; coll. Armand Valton.

Vers la gauche, deux personnages chassent à l'arc et visent un troupeau de cerfs dans une clairière à droite. Un gros arbre au centre au second plan, bouquets d'arbres vers la droite, et une tour en ruine. A gauche, la mer et des vaisseaux.
Ce dessin est à rapprocher d'un tableau du Musée de Bruxelles sur le même sujet, et serait sans doute une étude pour cette peinture (Liber Veritatis n° 180 avec la date de 1672).
Il existe au British Museum un dessin de la même composition, signé et daté de 1669 (n° 280 du cat. du M. A.-M. Hind).

Bibl. L. Marcheix : Les nouveaux dessins de l'Ec. des B.A. (l'Art et les Artistes (1909), p. 259). — P. Lavallée : La coll. de dessins de l'Ec. des B.A. (Gaz. des B.A., t. XIII, 4^e^ période, p. 423). — C. Martine : Dessins de Claude Lorrain, n° 29 repr.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot, Arts Décoratifs (1925), n° 481. — Artistes français en Italie, Arts Décoratifs (1934), n° 475. — Gal Charpentier (1947), n° 193. — Art alsacien et Art lorrain, Arts Décoratifs (1948), n° 512.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

EUSTACHE LESUEUR

Paris 1617 - d'après Jal 1616 - 1655

Elève de Vouet, il n'alla jamais en Italie. Toutefois, il fut nourri des gravures de Raphaël, et subit profondément l'influence de ce maître tout en conservant une sensibilité bien française, son penchant naturel le portant vers un classicisme sans rigueur. Il appartint à la première génération de l'Académie Royale de Peinture, et fut surtout un décorateur, et un des plus grands peintres religieux de son époque. Sa sérénité mystique le fit surnommer par son historien, M. Rouchès, le « Fra Angelico du XVII^e^ siècle ». Ses œuvres les plus importantes sont ses vingt-quatre panneaux exécutés pour un couvent parisien sur la Vie de Saint Bruno (aujourd'hui transportés au Louvre).

Sa décoration de l'hôtel Lambert (Cabinet des Muses, Cabinet de l'Amour) a été en partie dispersée, l'essentiel étant conservé au Louvre.

Puissant dessinateur, Le Sueur aimè les formes pures, les draperies de grand style; très représentatif de son époque, il nous apparaît comme le précurseur le plus authentique de l'Académisme.

44 **CLIO.**

Pierre noire, rehaussé de craie sur papier gris. H. 0,386; L. 0,239.
Inventaire 30.692.

Assise de face, la tête couronnée de lauriers et tournée vers la gauche; le bras gauche appuyé sur un livre, la main droite tenant une trompette. A droite, légèrement esquissée, une femme de dos.

Etude pour le tableau de Clio, Euterpe et Thalie, maintenant au Louvre, provenant du Cabinet des Muses de l'Hôtel Lambert dans l'île Saint-Louis, à Paris, dont la décoration avait été commandée en 1645 par le Président Lambert de Thorigny. Dans la peinture, la tête est vue de face, la figure esquissée est celle de Thalie.

Bibl. Guiffrey et Marcel, n° 9158. — Louis Dimier, Hist. de la peint. franç. du retour de Vouet à la mort de Le Brun, t. II (1927), pl. XX, n° 2.

Exp. Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 30.

Musée du Louvre.

PIERRE PUGET

Château-Follet, près Marseille, 1622-1694

Peintre, sculpteur, architecte et ingénieur, il était fils d'un maçon et fut mis en apprentissage chez un constructeur de navires. En 1639, il partit pour

l'Italie, et à Rome, il collabora avec Pierre de Cortone, à la décoration du plafond du Palais Barberini, et à ceux du Palais Pitti à Florence. Il revint à Marseille en 1643 *puis travailla à Toulon, notamment à la porte de l'Hôtel de Ville, comportant les célèbres Cariatides. Puget vint à Paris, connut Fouquet qui le chargea d'aller en Italie, il séjourna à Gênes, mais revint en France, appelé par Colbert qui le nomma Directeur de la décoration des navires, au port de Toulon, et lui commanda, pour le Roi à Versailles, plusieurs sculptures importantes. C'est en* 1683, *qu'il fit présenter à Louis XIV, le* Milon de Crotone, *son chef-d'œuvre. Esprit indépendant, il ne subira pas la tutelle de Le Brun.*

45 MILON DE CROTONE.

Pinceau et lavis de bistre sur esquisse à la mine de plomb.
H. 0,37; L. 0,28.

Ancienne coll. Marquis de Robien (XVIII[e]).
Il est nu et adossé à un tronc d'arbre; à gauche, un animal (probablement un loup) le dévore. Son visage exprime la terreur. Dans le bas, inscription ancienne à la plume « estquic originale du Milon de M. Puget dont la statue est à Versailles ».
Esquisse pour le groupe sculpté commandé par Louis XIV pour Versailles et conservé au Musée du Louvre (1682-83).

Bibl. Cat. du Musée de Rennes (1884), n° 129-2. — P. Lavallée : Les dessins français de la collection de Robien au Musée de Rennes, Paris (1938), n° 50. — Ph. Auquier : Puget, Paris, (s.d.), p. 76. — P. Lavallée : Musée de Rennes :. Quatorze dessins de l'Ecole française, Paris (1939), n° 10, repr. — P. Lavallée : Le dessin français (1948), p. 58, pl. XXVII.

Musée de Rennes.

CHARLES LE BRUN

Paris 1619-1690

Elève de Perrier et de Vouet, Charles Le Brun fut un des plus grands peintres et décorateurs du XVII[e] siècle. Il séjourna à Rome de 1642 *à* 1646; *de retour à Paris, il fonda l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture; dont il devint recteur, chancelier* (1655) *et directeur* (1663). *Distingué par Fouquet qui l'emploie au Château de Vaux, puis par Colbert, il fut nommé Premier peintre du roi* (1662), *et directeur de la Manufacture Royale des Meubles de la Couronne, créée par lui* (1663). *Toutefois, l'œuvre de Le Brun reste avant tout attachée à Versailles dont il dirige la décoration.*
Charles Le Brun exerça une véritable dictature artistique tant sur le plan matériel que sur le plan esthétique; son ascendant sur les artistes contemporains fut immense, et il peut être considéré comme l'animateur du style classique et décoratif de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Le Brun fut avant tout un théoricien, bien que son fond réaliste réapparaisse dans certains de ses

portraits. Tout l'art de Le Brun a été consacré à la glorification de Louis XIV et de son règne.

46 LOUIS XIV VISITANT LA MANUFACTURE DES GOBELINS.

Pierre noire. H. 0,580; L. 0,928. Inventaire 27.655.
Ancien fonds.

Le roi, accompagné de Colbert, dans le groupe de gauche, se fait présenter par les artistes des Gobelins, des tapisseries, des meubles et des vases.
Projet pour un carton de tapisserie de la suite de l'Histoire du Roi, dont Le Brun avait commencé à rechercher les compositions dès la fin de 1662. Le carton, peint par Pierre de Sève, est à Versailles, et la tapisserie est la quatorzième pièce de la tenture.
La visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins eut lieu le 15 octobre 1667. Colbert avait fondé la Manufacture en 1662; les ateliers des Gobelins du Louvre, de Comans et de Maincy avaient alors fusionné à l'hôtel des Gobelins.

Bibl. Guiffrey et Marcel, T. VIII, n° 5946. — M. Fenaille : La Manufacture des Gobelins, Paris (1903), I, p. III.

Exp. Château de Versailles (1937), n° 136. — Dessins français au Louvre, Berne (1948), n° 32.

Musée du Louvre.

47 PORTRAIT DE LA MARQUISE DE BRINVILLIERS.

Trois crayons sur papier gris.
H. 0,310; L. 0,246. Inventaire 27.668.
Ancien fonds.

Vue à mi-corps et de face, les traits altérés. Elle tient un petit crucifix de la main droite, un prêtre, dont la figure est légèrement indiquée à droite, met un cierge dans sa main gauche.
Ce croquis aurait été exécuté d'après nature au moment du jugement en 1676. Marie-Madeleine-Marguerite d'Aubray, marquise de Brinvilliers (1630-1676), était fille de Dreux d'Aubray, Maître des requêtes et femme du marquis de Brinvilliers, Mestre de camp du régiment de Normandie. Jolie et sans scrupules sa conduite scandaleuse l'obligea à une séparation. Restée sans fortune elle résolut, d'accord avec son amant Sainte-Croix, d'empoisonner tous les membres de la famille d'Aubray pour en hériter. Arrêtée après maintes péripéties, elle tenta de se suicider. Sa condamnation, en 1676, fut accueillie avec faveur, mais son courage, le jour de son exécution, opéra un revirement total de la foule qui se disputa ses cendres.

Bibl. Reiset : Notice des dessins (1869), n° 853. — Guiffrey et Marcel : T. VIII, n° 6343 repr. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 54, pl. XXIII. — Funk-Brentano : L'affaire des Poisons, repr. sur la couverture.

Exp. Maisons-Laffite (1931), n° 1. — Château de Versailles (1937), n° 71. — Portrait français (Buca.est), (1938).

Musée du Louvre.

HYACINTHE RIGAUD

Perpignan 1659 - Paris 1743

Issu d'une famille de peintres obscurs, d'origine espagnole, Rigaud apprit la peinture à Montpellier puis à Lyon. Il arriva à Paris à l'âge de 22 ans, et sut obtenir la protection de Le Brun. Il remporta le grand Prix de Rome de peinture mais refusa de partir pour l'Italie, et commença alors une carrière de portraitiste sur les conseils de Le Brun. Il fut peintre de Louis XIV, celui de la Régence et de Louis XV, pendant la première partie de son règne. Grâce à son réalisme psychologique, Rigaud peut être considéré comme le meilleur portraitiste officiel de son époque.

48 PORTRAIT DU SCULPTEUR VAN DEN BOGAERT, DIT DESJARDINS.

Sanguine rehaussée de craie blanche. H. 0,330; L. 0,250.
Coll. Bonnet-Mel qui le légua au Musée de Montpellier en 1868.

La tête seule, vue de trois-quarts tournée vers la gauche.
Le sculpteur Van den Bogaert, dit Martin Desjardins, était né à Bréda en 1640 et mourut à Paris en 1694. Il vint de bonne heure à Paris et travailla sous la direction de son compatriote Van Opstal, puis de deux Français, Houzeau et Buirette.
Dès 1671, il entrait à l'Académie et recevait pour Versailles de nombreuses commandes, notamment sa Diane chasseresse. Son œuvre capitale est le Monument de Gloire élevé en l'honneur de Louis XIV sur la place des Victoires et exécuté entre 1680 et 1686.

Bibl. **Lafenestre et Michel : Inventaire des Richesses d'Art de la France, Musée de Montpellier (1878), T. I, n° 642 (Inconnu, Ec. Française, Portrait d'homme). — A. Joubin : Le Musée de Montpellier, Dessins (1929), pp. 10, 30 repr. — Raymond Cogniat : Le Dessin français au XVIII^e^ siècle, Documents d'Art, Monaco (1943), p. 70 repr., pl. XIX.**

Exp. **Dessins du XVIII^e^ siècle, Montpellier (1942).**

Musée de Montpellier.

ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES

Champigneulles (Meurthe-et-Moselle) 1661 - Paris 1743

Ses goûts précoces pour le dessin le firent placer à Paris chez un élève du flamand Snyders, Nicasius. Il travailla surtout d'après nature; tout en suivant assidûment les cours de l'Académie de Peinture. Desportes se rendit à la Cour de Pologne, où ses portraits furent très appréciés. Rappelé en France, il fut occupé par Louis XIV qui lui commanda des tableaux de chasse. Il participa à la décoration de plusieurs châteaux, exécuta des modèles de tapisseries, tel que sa célèbre Tenture des Indes.

49 **CHIEN DE CHASSE RENVERSE SUR LE DOS.**

Dessin aux trois crayons, sur papier légèrement teinté. H. 0,350; L. 0,535.

Le chien vient d'être jeté à terre par l'animal pourchassé; il reste étourdi, sans défensg, blessé peut-être.

Une des très nombreuses études de Desportes (dessinées ou peintes) d'après nature, pour ses grands tableaux de chasses : chasse au cerf, chasse au sanglier, chasse au loup, etc...

Un chien dans une position un peu différente mais également renversé se voit sur le tableau dit « l'hallali du sanglier ».

Entré à la Manufacture Royale de Porcelaines de Sèvres, à la suite de l'achat par Louis XVI de l'atelier de Desportes en 1783 à l'instigation du Comte d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du Roi.

Bibl. **L. Hourticq : L'atelier de François Desportes, Gaz. des B.A., 2e semestre, p. 117 et s. — G. Lechevallier-Chavignard : Les collections de la Manufacture Nationale de Sèvres. L'atelier de François Desportes; La revue de l'Art, T. XXXVIII, 24e année, n° 219 (1920), pp. 164 et s. — H. Quignon : La révélation de l'atelier de F. Desportes. La Renaissance, 3e année, n° 9 (1920), pp. 353 et s. — E. Dumonthier : Les tapisseries des Gobelins d'après F. Desportes; Le Renaissance.**

Exp. **« La Flore et la Faune » dans les Arts Appliqués, Paris, Muséum d'Hist. Nat. (1947), n° 178.**

Manufacture Nationale de Sèvres.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

Paris 1686 - Beauvais 1755

Oudry fut avec Desportes, un des plus grands peintres animaliers de son époque. Elève de Largillière, il débuta cependant avec succès par des portraits. Peintre des chasses de Louis XV, dont il représenta les chiens favoris, il étudia avec soin la nature et exécuta des paysages d'où se dégage une grande sensibilité d'atmosphère, et dans ce genre il fait figure de précurseur. Chargé de réorganiser la Manufacture de tapisseries de Beauvais il en fut nommé directeur en 1734, et fournit de nombreux cartons. Oudry déclarait que le dessin doit être « une imitation étroite des objets que l'on veut représenter ». Sa connaissance des animaux le poussa à illustrer les Fables de La Fontaine.

50 **MIROIR D'EAU DANS LES JARDINS D'ARCUEIL.**

Signé et daté en bas à droite à la plume : J.-B. Oudry, 1744.
Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,308; L. 0,467.
Coll. Armand Valton.

A droite, trois promeneurs accompagnés d'un chien, semblent converser avec un homme assis au bord du miroir d'eau situé à gauche. Deux statues devant un mur avec niche et treillage. Bouquets d'arbres dans le fond.

Les petites figures ont été ajoutées à la fin du XVIIIe siècle, ou plutôt au début du XIXe, comme dans d'autres paysages d'Oudry. Ces figures sont attribuées

parfois à Moreau-le-Jeune, parfois à Boilly (cf. Ed. de Goncourt : Maison d'un artiste, T. I, p. 118). Il est intéressant de comparer ce dessin avec un autre conservé au Musée du Louvre et représentant le Parc d'Arcueil (anc. coll. Mariette). Cette étude à la pierre noire et à la craie sur papier gris porte une inscription : Oudry, à Arcueil avec la date 1744, d'une main différente et mesure 0,325 sur 0,470. Il existe d'autres vues d'Arcueil dessinées par Oudry, conservées au Louvre ou à la Bibl. de l'Ecole des Beaux-Arts (Locquin n°s 859, 860, 861, 870, 871, 872, 873, 875).

Les jardins d'Arcueil, parc des princes de Guise, étaient déjà à l'abandon à l'époque. Oudry y a souvent dessiné entre 1742 et 1747.

Bibl. Locquin : Cat. de l'œuvre de J.-B. Oudry, n° 870. — Marcheix : Les nouveaux dessins de l'Ecole des Beaux-Arts, dans *l'Art et les Artistes*, VIII (1909), p. 263 repr. — Hourticq, Dacier, Brière, etc. : Le Paysage français de Poussin à Corot, pl. XXXIV. — P. Lavallée : Dessin français du XVIII[e] siècle, p. 28, pl. XIV. — M.-A. Desguine prépare actuellement un ouvrage très documenté sur « l'œuvre de J.-B. Oudry sur le parc et les jardins d'Arcueil ».

Exp. Paysage français, Petit-Palais (1925), n° 625; Art français des XVII[e] et XVIII[e] siècles, Ec. des Beaux-Arts (1933), n° 109. — Art français au XVIII[e] siècle, Copenhague (1935), n° 465. — Art des jardins en France. Rotterdam (1948), n° 172.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

CLAUDE GILLOT

Langres 1673 - Paris 1722

A la fois peintre, graveur et illustrateur, Gillot fut l'élève de J.-B. Corneille, et le maître de Watteau. A trente ans, sa réputation était solidement établie et il était chargé des décors et costumes du Grand Opéra. Si son dessin manque parfois de fermeté, son style plein de fantaisie lui permet de retracer avec verve et brio les scènes de la rue et du théâtre, notamment de la « Comédie italienne », troupe qui joua à l'Hôtel de Bourgogne de 1695 à 1697. Par l'instantanéité de sa vision et l'alacrité de son trait, il semble être l'héritier mineur de Callot.

51 **LA FOIRE SAINT-GERMAIN : SCÈNE AJOUTEE DITE DES CARROSSES**

Plume et lavis de sanguine. H. 0,155; L. 0,215. Inventaire RF. 29.326.
Coll. de la Princesse Murat. Vente de tableaux modernes. Dessins par Claude Gillot, etc., du 4 février 1942 à l'Hôtel Drouot. Acquis par le Musée du Louvre.

A droite, Arlequin et, à sa gauche, Scaramouche, tous deux déguisés en femmes, sont assis chacun dans une vinaigrette, petite voiture à deux roues tirée par un serviteur. Les laquais s'invectivent; les deux femmes s'apostrophent. Un commissaire vient mettre fin à la scène en faisant reculer les deux chaises à porteur.

Ce dessin, qui est une première pensée pour le tableau du Musée du Louvre, faisait partie d'une suite de neuf compositions de même nature, reproduisant des Scènes de la Comédie italienne et de la vie à Paris, qui ont figuré à l'exposition le Théâtre de Paris *(XVII^e-XVIII^e siècles) au Musée Carnavalet en* 1929 *sous les n^os* 140 *à* 148.

Bibl. Emile Dacier, Claude Gillot : Les Peintres français du XVIII^e siècle, Paris, T. I, p. 181.

Exp. Le Théâtre de Paris, Musée Carnavalet (1929), n° 142. — Nouvelles acquisitions des Musées Nationaux, Paris (1945), n° 151.

Musée du Louvre.

JEAN-ANTOINE WATTEAU

Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721

De modeste origine Watteau quitta Valenciennes très jeune pour se rendre à Paris où il eut des débuts difficiles. Il se place tout d'abord chez un peintre de sujets religieux du Pont Notre-Dame. Son passage dans l'atelier de Gillot lui fait découvrir les personnages et les sujets de la Comédie italienne. Chez Claude II Audran, au Luxembourg, le jeune artiste peut étudier les œuvres de Rubens, enfin Watteau fréquente chez l'amateur Crozat, où il consulte les cartons de dessins. notamment de l'école Vénitienne. Le milieu élégant et cultivé des amateurs dans lequel il évolue transforme et affirme sa personnalité, les fêtes données par Crozat à Montmorency autant que les souvenirs de Rubens, sont à l'origine des « Fêtes Galantes ». Watteau n'obtint pas le prix de Rome, mais fut reçu agréé à l'Académie, puis quelques années plus tard, membre de celle-ci en 1717, *au titre de « peintre de fêtes galantes » avec « l'Embarquement pour Cythère », du Louvre, comme morceau de réception. Déjà malade, de caractère inquiet, l'artiste ne peut séjourner longtemps au même endroit. Au retour d'un court séjour en Angleterre il reçoit l'hospitalité du marchand de tableaux Gersaint et peint, pour le remercier, une enseigne de boutique (Musée de Berlin). Watteau mourut à Nogent, près Paris, à l'âge de trente-sept ans, et peut être considéré comme le peintre dont l'œuvre incarne le mieux le sentiment poétique de l'art français du XVIII^e siècle. Tous les artistes du siècle, Boucher, Fragonard, Greuze, etc., lui sont redevables d'une part précieuse de leur inspiration.*

52 LE COLPORTEUR.

Pierre noire et sanguine. H. 0,301; L. 0,20*i*.
Coll. Crozat; coll. Richardson; coll. Mayor; coll. Heseltine (Guiraud n° 76); coll. F. Kœnigs (inventaire FI. 98).

Un homme pauvrement vêtu et coiffé d'un chapeau à larges bords, porte une boîte en bandouillère et présente, face au public, une maquette d'un monument. Il existe au Musée du Louvre une contre-épreuve de ce dessin (inventaire

n° RF. 3885), *vente Goncourt n° 353, gravé sous le n° 132 dans les Figures de différents caractères.*

Bibl. Dessins de l'Ecole française du XVIII[e] siècle, provenant de la collection H. Paris (1913), n° 76. — Drawings by F. Boucher, J.-H. Fragonard and A. Watteau in the Collection of J.-P.-H. London (1900), p. 39. — C.-F. Foerster : Meisterzeichnungen aus der Sammlung F. Kœnigs, Französische Meister des XVIII. Jahrh. Prestel Ges. XIV. Tafel 1. — K.-T. Parker, The drawings of Antoine Watteau, p. 19, note 5.

Exp. London, National Loan Exh. (1909-1910), n° 52. — Tent. van Oude Kunst, Rijksmuseum Amsterdam (1929), n° 321. — Honderd Oude Fransche Teekeningen uit de verz. F. Kœnigs, Mus. Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 81, pl. XV. — J.-A. Watteau als Teekenaar. Mus. Willet-Holthuysen (1935), n° 14 (avec repr.). — Le Dessins français dans les collections du XVIII[e] siècle, Paris, Gazette des Beaux-Arts (1935), n° 7. — Französische Meisterzeichnungen aus der Samml. Kœnigs, Köln, Wallraf-Richartz Mus. (1939), n° 59, Abb. 5.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

53 LES DECROTTEURS.

Pierre noire et sanguine. H. 0,230; L. 0,225.
Coll. Bonnat; coll. F. Kœnigs (inventaire FI. 68).

Deux études de jeune garçon; l'un, à gauche, debout vu de dos, porte un tabouret sur l'épaule; l'autre, à droite, debout de face est coiffé d'un bonnet; on aperçoit un tabouret suspendu derrière son dos.

Au verso on peut lire, de l'écriture du Comte de Caylus : « Ce dessin a été donné par Watteau, mourant, à moy, son ami Caylus. »

Ce dessin a été gravé par Trémollières et Caylus dans les Figures de différents caractères de paysages et d'études, dessinées d'après nature par Antoine Watteau, peintre du Roi, gravées à l'eau-forte par les plus habiles peintres et graveurs du temps, Paris 1726-1728, n° 38 et n° 170. Le personnage de face, refusé par Caylus dans l'exemplaire de l'Arsenal entre 37 et 38.

Bibl. K.-T. Parker : Old Masters Drawings, V, juin (1930), p. 28, fig. 12. — K.-T. Parker : The Drawings of A. Watteau (1931), pp. 14-20.

Exp. Tent. van Oude Kunst, Rijksmuseum, Amsterdam (1929), n° 314. — Honderd Oude Fransche Teekeningen uit de verzameling F. Kœnigs, Mus. Boymans, Rotterdam (1934 1935), n° 88, repr. XIV. — J.-A. Watteau als Teekenaar, Mus. Willet Holthuysen, Amsterdam (1935), n° 15 avec repr. — Französische Meisterzeichnungen aus der Samml. F. Kœnigs, Köln, Wallraf Richartz-Mus (1939).

Fondation Musée Boymans, Rotterdam

54 UN PELERIN.

Inscription à la plume en bas à gauche : Watteau.
Aux trois crayons sur papier chamois. H. 0,372; L. 0,251.
Coll. Warwick (cachet en bas à droite; voir Lugt n° 2600); coll. Jacques Doucet (vente Paris, juin 1912, cat. t. I, n° 61 repr.) acquis pour la collection Dutuit en 1912.

Debout, il s'appuie sur un long bâton de la main droite, et porte une sacoche à la ceinture du côté gauche. Toute la partie supérieure de son costume est garnie de coquilles.

Ce dessin est à rapprocher de ces types populaires (rémouleurs, savoyards, etc.) qu'on rencontre dans les Figures de différents caractères (n°s 1, 6, 38, 107, etc.).

Bibl. Cat. sommaire des coll. Dutuit (1925), n° 1025. — K.-T. Parker : The Drawings of Antoine Watteau (1931), pp. 20 et 42, pl. XIV.

Exp. Petit-Palais, Zurich (1947), n° 81.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

55 LES DELASSEMENTS DE LA GUERRE.

Sanguine. H. 0,179; L. 0,198.
Coll. Mariette; coll. F. Kœnigs (inventaire FI. 150).

Feuille de croquis comprenant cinq personnages : à gauche, une jeune femme debout, de profil à droite, vêtue d'une longue robe; à droite, quatre soldats dans diverses attitudes; deux d'entre eux tiennent l'un un fusil, l'autre une épée.

Les dessins de Watteau figurant des soldats et leur pittoresque entourage des camps, représentent généralement la jeunesse de l'artiste à l'époque où retournant dans sa famille à Valenciennes il s'intéresse au mouvement des armées. Ces études ont été utilisées par l'artiste dans le tableau « Délassements de la guerre », Ermitage, Leningrad, œuvre de jeunesse (gravé par L. Crépy fil., Dacier et Vuaflart : Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle, Paris (1921), n° 216) *et pour la composition « Escorte d'Equipages » (gravé par L. Cars, Dacier et Vuaflart* 125).

Bibl. C.-F. Foerster : Meisterzeichnungen aus der Sammlung. F. Kœnigs : Französische Meister des XVIII ahr. Prestel Ges. XIV, t. 6. — K.-T. Parker : The Drawings of A. Watteau (1931), p. 17.

Exp. Honderd oude Fransche teekeningen uit de verz. F. Kœnigs, Mus. Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 84. — J.-A. Watteau als teekenaar, Mus. Willet Holthuysen (1935), n° 22. — Französische Meisterzeichnungen aus der Samml. F. Kœnigs, Köln, Wallraf Richartz Mus (1939), n° 55, abb. 8.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam

56 FEUILLE D'ETUDES AVEC NEUF TETES.

Trois crayons. H. 0,270; L. 0,420.
Fit probablement partie de la coll. de Julienne; coll. Rutter (vente déc. 1895); coll. Dutuit (Lugt 709), (cachet en bas à droite). Léguée au Petit-Palais en 1902.

En bas à gauche, une tête d'homme de profil à droite, coiffé d'un tricorne; En haut cinq têtes de femmes vues généralement de profil ou de trois quarts; puis, allant vers la droite, une femme à mi-corps, de dos; une tête de femme baissée et de face, enfin une tête d'homme de trois quarts à droite.

On retrouve les deux têtes d'hommes exécutées d'après le même modèle, dans les peintures l'Enchanteur *et* l'Aventurière (*Dacier et Vuaflart, n°s* 11 *et* 12); *celle de gauche dans la* Leçon d'Amour (*Dacier et Vuaflart, n°* 263) *étude pour le pèlerin à genoux, avec modification de* l'Embarquement pour Cythère; *enfin, la femme au centre en bas dans le* Concert Champêtre *d'Angers (Klassiker der*

Kunst : n° 154, rejeté à tort). Voir aussi les Figures de différents caractères *n°s 46 et 131.*

Bibl. Cat. sommaire des Coll. Dutuit (1925), n° 1023 repr. — K.T. Parker, the Drawings of Watteau (1931), p. 45, pl. XLV.

Exp. Maîtres anciens à l'Ecole des Beaux-Arts (1879). — Le Dessin français dans les coll. du XVIII[e] siècle, Paris (1935), n° 282. — Petit-Palais à Zurich (1947), n° 79.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

57 FEUILLE D'ETUDES.

Trois crayons. H. 0,229; L. 0,353.
Coll. James, Londres (1891), n° 339; coll. Josse, Paris (1894), n° 43, repr.; coll. de la Comtesse de Behague.
Huit études de têtes, dont une de jeune femme dans diverses attitudes, et deux de jeune garçon, à droite de la composition.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 715 repr.

Collection particulière.

58 TROIS ETUDES DE JEUNE NEGRE.

Pierre noire et sanguine, quelques rehauts d'aquarelle. H. 0,244; L. 0,270.
Inventaire RF. 28.721.
Coll. Mariette (vente 1775, n° 1.387); coll. Servat (vente Paris 1778) coll. A. James (vente Christie 1911, n° 77); coll. Max . Bonn (vente 1922, n° 65); coll. D. David-Weill. Donation de M. et Mme David-Weill (1937).
En haut, dans la partie gauche, la tête est tournée de trois quarts vers la droite. Dans la partie droite en buste de face, la tête est tournée vers la gauche. En bas, profil tourné vers la droite, coiffé d'un bonnet blanc.
Une contre-épreuve de ce dessin existe au Musée National de Stockholm. La tête représentée en haut et à droite se retrouve dans le Concert Champêtre *et dans les* Charmes de la vie.

Bibl. Twenty-six drawings by A. Watteau, London (1878), pl. VI. — G. Henriot, Cat. de la coll. David-Weill (1929), t. III, p. 521. — K.-T. Parker, The Drawings of A. Watteau, n° 51 repr. — P. Lavallée, Quatorze dessins de Watteau (Musée du Louvre), n° 10 repr. — E. Dacier, Revue de l'Art, t. XI 1922), p. 327. — Amour de l'Art (janvier 1925), p. 10. — Vasari Society, t. VIII, n° 32.

Exp. Bethnal Green Museum, Londres (1875). — South Kensington Museum, Londres (1878). — Burlington Fine Arts Club, Londres (1913), n° 9. — Art français à Londres (1932), n° 739. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 594. — Les Goncourt, Paris (1946), n° 289. — Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 40.

Musée du Louvre.

59 DEUX FIGURES DE FEMMES.

Sanguine et craie, avec quelques rehauts de pierre noire sur papier chamois. H. 0,230; L. 0,263.
Coll. Jacques Doucet (vente Paris 5 juin 1912, n° 56, cat., par E. Dacier); Pardinal. — Coty (vente Paris 30 novembre 1936, n° 17 repr.).
L'une, à gauche, est assise, la tête de profil à gauche, le regard baissé et la tête coiffée d'un bonnet, elle porte une robe décolletée en pointe, et au cou un rang de perles. La femme de droite, qui est le même modèle, vue en buste, de profil à gauche, est coiffée d'une toque et porte une robe décolletée en pointe, au cou un rang de perles.

La femme assise a été gravée par Boucher, en contre-partie, dans les Figures de différents caractères n° 51 (*Goncourt cat. n° 402*), *elle est une première idée pour la femme qui pose sa main droite sur la main d'un homme, dans l'Assemblée Galante, gravée par Le Bas. Le buste de femme a été gravé en contre-partie dans les Figures de différents caractères* n° 231 (*Goncourt cat. n° 608*).

Bibl. Armand Dayot : L'Image de la Femme (1899), p. 201 repr. — M. Tourneux : Les Arts, p. 3 sous le titre « Etudes pour l'Assemblée Galante ».

Exp. Chefs-d'œuvre des coll. privées françaises, Paris (1946), n° 107.

Collection Particulière.

60 DEUX ETUDES D'HOMME ASSIS (pl. 5).

Aux trois crayons. H. 0,258; L. 0,370.
Coll. Jullienne; coll. Suermondt, donné en 1874. Inventaire KK. 2319.

A gauche, un homme assis sur une chaise et de face vu jusqu'aux genoux. Sa longue chevelure descend jusqu'à la moitié du buste; il porte un chapeau à larges bords et tient de la main gauche une canne assez éloignée du corps. A droite, le même personnage assis et vu de trois quarts à droite dans la même position. Son chapeau, différent du précédent, porte de larges plumes.
La figure de gauche correspond aux Figures de différents caractères *gravées par Boucher, n° 69. Une copie de la tête figurait sur un dessin de la vente Hodgkins* (1914, lot 45). *La figure à droite correspond aux* Figures de différents caractères *gravées par Boucher, n° 198, mais le chapeau dans cette gravure est supprimé* (*cf. Parker. op cit., p. 4*).
L'exemplaire de cette gravure appartenant à la Bibliothèque de l'Arsenal (n° 198) *porte une annotation « Portrait de l'abbé Larancher », raturé Haranger, identifiant à tort le personnage comme l'abbé Haranger alors qu'il existe certains tirages avec l'inscription La Tourillière* (*cf. Herold et Vuaflart, t. I, p. 117 et pl. 21, pl. XXIX*). *Gaston Schefer attribue l'annotation de l'Arsenal à Mariette; mais ce dernier n'aurait pas pu commettre une telle erreur de personne; et Watteau n'aurait jamais eu l'intention de représenter un abbé, Chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, dans pareil costume.*
Il s'agit donc ici, selon toute vraisemblance, d'après l'étude de ces documents du Portrait de l'acteur la Tourillière.
L'acteur La Thorillière (*ou La Tourillière*) (*Pierre le Noir de*), *est né à Paris en* 1659 *et mourut en* 1731. *Il débuta au Palais-Royal et reçut de Molière quelques leçons. Il parcourut la province, puis revint à Paris où il succède à Raisin dans le rôle de valet. Il créa avec éclat* Hector, *du* Joueur *et* Pancin *de* l'Ecole des Pères.
Ce modèle a pu servir à Watteau pour le berger joueur de cornemuse du tableau de Potsdam : les Bergers (*Klassiker der Kunst, n° 85*).
Il est intéressant de comparer ce dessin à celui du Louvre (*inventaire n° 33.382*). *Deux études d'un joueur de musette, composition pour le même tableau* les Bergers *cité ci-dessus.*

Bibl. Lippmann : Zeichnungen alter Meister, 1, Berlin. Grote (1882), n° 50. — Zeichnungen Alter Meister im KupferstichKabinett des K. Museum zu Berlin (1910), vol. 2 Frankreich P. XVI, n° 103, pl. II. — Goncourt : Cat. raisonné de l'œuvre d'A. Watteau. n° 424. — Schefer : Les Portraits dans l'œuvre de Watteau, dans la Gazette des Beaux-Arts (1896), p. 185 (Portrait de l'abbé Maranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois). — K.-T. Parker : The Drawings of Antoine Watteau (1931), pp. 4, 47, pl. LXXVI.

Exp. Old Masters Drawings, Wiesbaden (1946), p. 42.

Cabinet des Dessins de Berlin.

61 UN TURC ASSIS.

Pierre noire et sanguine. H. 0,248; L. 0,211.

Il est vu à mi-corps, de trois quarts à gauche, vêtu d'un costume oriental et coiffé d'un bonnet fourré. Il relève légèrement la tête.

Ce dessin fut retrouvé en 1923 dans un portefeuille d'œuvres italiennes secondaires et identifié comme une œuvre de Watteau. Ce serait un Persan de l'ambassade venu en France en 1715 et non d'après les personnages de l'ambassade turque venus en France en 1721. A comparer avec un dessin de la coll. Groult (J. Mathey, Bull. de la Société de l'Hist. de l'Art français (1939), p. 159, repr. p. 160).

Bibl. P. Mantz : Cent dessins de Watteau (1892), pl. LI (gravé par Boucher dans les Figures de différents caractères, n° 156). — H. Buisman, dans Old Master Drawings, t. IV (1930), pp. 67, 68, pl. LXIII. — K.-T. Parker : The Drawings of A. Watteau (1931), pl. XCIX. Cat. du Musée Teyler, n° L 21 a. — J. Mathey : Bulletin de la Soc. de l'Histoire de l'Art français (1939), p. 159.

Exp. Art français, Londres (1932). n° 723 (commem. cat. p. 164, n° 771). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 592.

Musée Teyler, Harlem.

62 PAYSAGE AUX CHAUMIERES.

Sanguine. H. 0,160; L. 0,280.

Coll. Jules Canonge à Nimes, qui le légua au Musée de Montpellier en 1865.

On aperçoit à travers quelques arbres légers, quelques toits des chaumières d'un village, placé en contre-bas, derrière un talus. D'après M. J. Mathey, le paysage pourrait représenter la vallée de la Bièvre.

Bibl. Lafenestre et Michel : Invent. des Richesses d'Art de la France, province t. I (1878), p. 312, n° 533. — A. Joubin : Le Musée de Montpellier, dessins (1929), pp. 10-31, repr. — J. Mathey : Burlington Magazine, oct. 1947).

Exp. Art français, Londres (1932), n° 734 (commem. cat. p. 165, n° 777). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 588. — Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Paris (1939), n° 170. — Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Berne (1939), n° 145, cat., p. 31. — Dessins du XVIII[e] siècle, Montpellier (1942).

Musée de Montpellier.

63 L'INDIFFERENT.

Dessin aux trois crayons. H. 0,271; L. 0,189.

Coll. Georges Bourgarel (vente Paris, 15 juin 1922, n° 239, repr.); coll. F. Kœnigs, Haarlem (inventaire FI. 281).

Elégant et précieux, un jeune homme debout de face, s'avance dans un mouvement de danse. Il a le bras gauche caché sous une cape, et le droit étendu. Il incline légèrement la tête vers l'épaule gauche.

Ce dessin est à rapprocher de la petite peinture du Louvre : L'Indifférent (*Coll. La Caze, n° 261; cat. des Peint. du Louvre, n° 984), dont le dessin a été fait d'après la feuille de la coll. Menier. Copie au Musée Bonnat, à Bayonne* (Inventaire 614). *On retrouve ce même personnage élégant et désinvolte dans un certain nombre de peintures des Fêtes Galantes de Watteau.*

Bibl. C.-F. Foerster : Sammlung Franz Kœnigs, franz. Meister des XVIII. Jahr (1930), pl. II.

Exp. Tent. van Oude Kunst, Rijksmuseum Amsterdam (1929), n° 318 (avec repr.). — Honderd Oude Fransche Teekeningen uit de verz. F. Kœnigs, Mus. Boymans, Rotterdam (1934-35), n° 83, repr. XVI. — J.-A. Watteau als teekenaar : Mus. Willet Holthuysen, Amsterdam (1935), n° 2 (avec repr.). — Französische Meisterzeichnungen aus der Samml. F. Kœnigs, Köln, Wallraf-Richartz Mus. (1939), n° 58 (repr. sur la couverture). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 600.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

64 ETUDE DE JEUNE FEMME A DEMI-NUE.

Pierre noire et sanguine sur papier chamois. H. 0,282; L. 0,232.
Inventaire 33.361.
Coll. Huquier (marque en bas à droite).

Vue à mi-corps, de trois quarts vers la droite. Elle retient ses vêtements sous sa poitrine de la main gauche et étend son bras droit qui lui cache une partie du visage.

M. Dacier pense que cette étude a été exécutée en vue des compositions des quatre saisons peintes par Pierre Crozat vers 1711. *Mais M. Parker rejette cette hypothèse, comme contraire à la chronologie. Il semble en effet que ce dessin d'une maîtrise exceptionnelle se rattache plutôt à la série des nus sur la chaise-longue.*

Bibl. Goncourt : Cat. raisonné de l'œuvre de Watteau, p. 342. — Reiset : Notice des dessins, n° 1.339. — H. de Chennevières : Dessins du Louvre, t. I, pl. IV. — Dacier et Martine : Dessins de Maîtres français, t. X, A. Watteau, n° 2 repr. — P. Lavallée : Quatorze dessins d'Antoine Watteau (Musée du Louvre), n° 13 repr. — K.-T. Parker : The Drawings of A. Watteau, n° 84 repr. — Lafenestre : Dessins de Watteau, n° 29. — Mme Bouchot-Saupique : Watteau, fig. 19.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 737. — Le Dessin français dans les collections du XVIII^e^, Paris (1935), n° 302. — Art français, Albertina, Vienne (1934-35). — Art français du XVIII^e^ siècle, Amsterdam (1935), n° 533. — Dessins de femmes, Orangerie (1935). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 593. — Dessins français à Bruxelles (1936-37), n° 45. — Les Goncourt, Paris 1946), n° 290. — Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 39.

Musée du Louvre.

65 CROQUIS POUR « L'ENSEIGNE DE GERSAINT ».

Dessin aux trois crayons. H. 0,170; L. 0,228.

Coll. Clément de Ris; coll. Michel-Lévy (vente Paris, 1919, n° 119); coll. Cognacq-Jay.

*Deux études d'hommes pour les deux emballeurs de la partie gauche de la composition; l'un à gauche, se penche sur une caisse et y met un tableau, alors que l'autre debout à droite, tend le bras gauche pour apporter un tableau. Un des derniers dessins de Watteau, exécuté pour l'*Enseigne de Gersaint, *peinte en 1720. Le seul autre dessin connu exécuté pour cette composition,* une figure de femme vue de dos *faisait également partie de la collection Michel-Lévy (cf. Figures de différents caractères n° 121) et sa date serait légèrement antérieure. L'homme de gauche est en train d'emballer un portrait de Louis XIV; l'explication est celle-ci : la boutique du marchand de tableaux Gersaint, gendre de Sirois et ami de Watteau, était, en effet, nommée « Au Grand Monarque » et la vieille enseigne à laquelle fut substituée celle de Watteau portait l'effigie du roi.*

Bibl. E. Jonas : Cat. du Musée Cognacq-Jay (1930), n° 195. — K.-T. Parker : The Drawings of Antoine Watteau (1931), pp. 15-16 et 49 et pl. C.
Exp. Les Goncourt, Paris (1946), n° 300.

Musée Cognacq-Jay, Paris.

NICOLAS LANCRET

Paris 1690-1743

Destiné d'abord à la profession de graveur, il entra chez Gillot où il rencontra Watteau. Ce dernier s'intéressa à lui et lui conseilla de travailler non d'après leur maître, mais d'après la réalité. Lancret fut à ce point influencé par Watteau que deux tableaux qu'il exposa Place Dauphine, furent pris pour des œuvres de celui-ci, ce qui indisposa Watteau. Lancret fut reçu à l'Académie comme peintre de « Fêtes Galantes » en 1719. Il a produit un nombre considérable de tableaux et de dessins, et connut une faveur persistante, auprès du grand public. L'art de Lancret n'a pas le côté aigu, svelte, libre et vivant de Watteau, mais il a de l'élégance, de la grâce et de la vivacité. Cet artiste fut également très goûté comme décorateur et il exécuta. pour de riches amateurs, de nombreux trumeaux et dessus de portes dont il s'était fait une spécialité.

66 ETUDE D'HOMME A DEMI-NU.

Aux trois crayons. H. 0,445; L. 0,210.
Coll. J.-W. Böhler; coll. F. Kœnigs (inventaire F.I. 238).

Il est vu de dos, debout, les bras levés et le torse nu.
Ce dessin a été généralement attribué à Watteau. M. Mathey (op. cit.) a montré que cette feuille est une étude pour le tableau de Lancret Les Lunettes (*Musée de Compiègne*). *Une autre étude pour ce même tableau, les* Religieuses fustigeant l'homme au torse nu, *exposée ici n° 67, appartient au Cabinet des Dessins du Louvre. Le sujet est tiré des Contes de La Fontaine (Livre IV, conte* 12).

Bibl. J. Meier Graefe : Französische Meister des XVIII. Jahrh. Marées Gesellschaft. — J. Mathey : Quelques confusions entre les dessins de Watteau et ceux de son école, La Revue de l'Art Anc. et Mod. (juillet 1936), n° 372, repr.

Exp. Honderd oude fransche teekeningen uit de verz. F. Kœnigs, Mus. Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 90, repr., XV. — J.-A. Watteau als teekenaar, Museum Willet Holthuysen Amsterdam (1935), n° 20 (avec repr.).

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

67 ETUDE DE RELIGIEUSES.

Sanguine et pierre noire, rehaussée de craie blanche, sur papier gris.
H. 0,264; L. 0,298. Inventaire 27.541.
Ancien fonds.

A gauche, une religieuse penchée en avant, de profil à gauche; à droite, une religieuse, le corps légèrement rejeté en arrière, la main gauche retenant sa robe. Etude séparée du profil à gauche.
Etudes pour la figure de la religieuse qui tient la discipline dans le tableau de Lancret : « Les Lunettes » (*Musée de Compiègne*). *Le sujet est tiré des Contes de La Fontaine* (*Livre IV, conte* 12). (*Voir la figure de l'homme de dos* n° 66).

Bibl. Reiset : Notice des dessins exposés, n° 812. — Guiffrey et Marcel : Inventaire des dessins du Louvre, t. VII, n° 5.637. — Chennevières : Les dessins du Musée du Louvre, t. I, pl. I. — Wildenstein : Lancret (1924), fig. 156.

Exp. Art français, Amsterdam (1926), n° 175. — Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 41.

Musée du Louvre.

JEAN-BAPTISTE-JOSEPH PATER

Valenciennes 1695 - Paris 1736

Compatriote de Watteau, Pater appartenait à un milieu de petits bourgeois, son père tenant à Valenciennes une boutique de marchand-sculpteur. Très doué dès son enfance, il débuta chez un peintre nommé Guider. A l'âge de quinze ans, il eut sans doute l'occasion de connaître Watteau au cours d'un séjour que celui-ci fit dans sa ville natale. Il partit alors pour Paris afin de travailler avec ce maître. Watteau le fit appeler auprès de lui peu avant sa mort en 1718, *pour achever à sa place, les commandes que la maladie l'empêchait d'exécuter. Pater maintint la tradition des Fêtes Galantes; c'est à ce titre qu'il fut reçu à l'Académie en* 1728. *Toutefois, s'il assimile la technique de Watteau, il ne parvint pas à en posséder la liberté de style, ni l'esprit.*

68 ETUDE DE FEMME NUE.

A la sanguine. H. 0,105; L. 0,125.

A demi étendue, et tournée légèrement vers la gauche, elle tient une étoffe dans ses mains.

Bibl. Berlin : Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Kat. n° 15.010.

Cabinet des Dessins de Berlin.

JACQUES-ANDRE PORTAIL

Brest, vers 1695 - Versailles 1759

La vie de cet artiste est très mal connue, on sait qu'il fut nommé garde des tableaux du Roi en 1742, et reçu à l'Académie comme « peintres de fleurs » en 1746. Il fut chargé de la décoration des expositions du Louvre. A la fois, graveur et excellent dessinateur, ce « petit maître », possède un style réaliste bien qu'empreint de poésie qui peut le placer parmi les continuateurs de Watteau, et assez près de l'art de Chardin.

69 DAME LISANT, AVEC UN NEGRE.

On lit en bas à droite : J. Portail fec.
Sanguine et pierre noire. H. 0,402; L. 0,317. Inventaire n° 12.100.

Une jeune femme vêtue d'une longue robe sur laquelle est passée une sorte de cape, et coiffée d'un bonnet, est accoudée du bras droit sur une table, un livre ouvert sous la main. Une tasse, une partition de musique, un violon sont posés sur la table. Derrière la jeune femme, vers la droite, un nègre coiffé d'un turban à plumes, semble converser avec elle. (Seule la tête du nègre est faite, le reste de son corps étant à peine esquissé.)

Bibl. Georg. Swarzenski, Französische Meister des XVIII. Jahrh. (Munich), n° 25 repr. en fac-similé.

Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703-1770

Décorateur, peintre d'histoire, de genre, de paysages et de portraits, Boucher, après avoir reçu les leçons de son père, entra dans l'atelier de Lemoyne, puis travailla chez le graveur Laurent Cars, et commença à gagner sa vie en composant des vignettes, et en gravant des dessins de Watteau (notamment des Figures de différents caractères). Premier Prix de l'Académie en 1723, il n'alla à Rome qu'en 1729, et regagna la France en 1731; agréé par l'Académie cette même année et reçu en 1734, il passa par tous les grades jusqu'à celui de directeur en 1765. Nommé premier peintre du Roi, à la mort de Carle Van Loo, il fut attaché à la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais et remplaça Servandoni comme décorateur de l'Opéra; il remplit ce même office au théâtre des « petits appartements ». Protégé par Madame de Pompadour, dont il fut le professeur de dessin, il jouit du plus grand succès. Sa verve élégante, aimable et facile, son sens de la décoration, en firent le type même du peintre-déco-

rateur du règne de Louis XV. Il eut un atelier qui jouit d'une vogue considérable et que fréquentèrent de nombreux artistes dont Fragonard fut un des plus illustres.

70 DIANE ENDORMIE.

Signé en bas à droite au crayon noir : f. Boucher.
A la sanguine sur papier bistre. H. 0,232; L. 0,380.
Coll. G. J.; coll. Comte Spencer; coll. His de la Salle; coll. Armand Valton donnée à l'Ecole des Beaux-Arts en 1908.

Jeune femme nue couchée vers la gauche, la tête appuyée sur la main gauche. Elle tient un arc de sa main droite.

Vers 1731-1734. *Cette feuille fut probablement exécutée après* 1731, *car c'est à partir de cette date que Boucher commence à produire de nombreux dessins; elle ne paraît pas postérieure à* 1734 *étant donné la forme de la signature : Boucher, disparaît après cette année dans les tableaux et les dessins datés et dans les procès-verbaux de l'Académie (cf. P. Lavallée, op. cit.).*
Il existe au Musée de Dijon une réplique de ce dernier avec fond de paysage.

Bibl. P. Lavallée : La collection de dessins de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Gazette des Beaux-Arts (1917), p. 418 repr. — P. Lavallée : Dessins français du XVIII[e] à l'Ecole des Beaux-Arts (1928), p. 36, pl. XVIII. — A. Michel : Histoire de l'Art, t. VII, 2[e] partie, p. 491 repr. — Louis Réau : François Boucher; Dessins (1928), pl. VI. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 75, pl. XXXVII.

Exp. Art français, Londres (1932). n° 807 (commem. cat., p. 38 repr.). — Boucher, Gal. Charpentier (1932), n° 21. — Exp. d'Art français des XVII[e] et XVIII[e] siècles, Ecole des Beaux-Arts (1933). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 509.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

71 FEMME S'EXERÇANT A L'EPEE.

Sanguine. H. 0,275; L. 0,218.
Coll. Ahlstrand; acquis en 1897 par le Musée de Stockholm.

Vue debout, de dos, regardant à droite, elle tient un fleuret tendu, la main gauche à la hanche.
En bas, à droite, la boucle des lettres f *et* b *de la signature qui a été enlevée.*
Etude pour une figure de la planche du Bourgeois Gentilhomme, *dans le* Molière *de* 1734. *Le dessin complet appartient au baron Henri de Rothschild.*

Bibl. A. Gauffin et R. Hoppe : Coll. de dessins du Musée National de Stockholm, t. I, François Boucher (1930), p. 13, pl. AV.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 755 (commem. cat., p. 141, n° 646). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 512.

Musée National de Stockholm.

72 ETUDE DE JEUNE HOMME.

Sanguine, le fond teinté d'aquarelle. H. 0,291; L. 0,322. Inventaire MI 599.
Coll. F. Villot. Acquis par le Louvre à sa vente (16 mai 1859, n° 87).

Un jeune homme, en culotte courte, vêtu d'un long gilet et d'un habit à la française, coiffé d'une perruque, est à moitié couché sur le sol, le buste appuyé contre un tertre, la tête de profil à gauche.

A la plume, en bas, à gauche « F. Boucher del. »

Etude pour le tableau Les Charmes de la vie champêtre, *au Louvre* (1737), *n° 35 du cat.*).

Bibl. Reiset, n° 662. — Guiffrey et Marcel, t. II, n° 1375. — H. de Chennevières, Les Dessins du Louvre, t. I, pl. I. — P. Lavallée, Quatorze Dessins de Boucher (Musée du Louvre), n° 2, repr. — Soullié, Masson, Cat, raisonné de l'Œuvre de F. Boucher, n° 2386. — Louis Réau, Dessins de Boucher, n° 10. — Alinari, t. VI, pl. CCXXC.

Exp. Salon du Sud-Est, Lyon et Vienne (Isère) (1935). — Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris (1937), n° 508. — Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 50.

Musée du Louvre.

73 ETUDE DE FEMME NUE COUCHEE.

Pierre noire rehaussée de craie blanche sur papier gris.
H. 0,250; L. 0,350. Inventaire n° D. 2929.
Coll. Pâris.

Sur un lit à peine indiqué par un oreiller et des draperies, une jeune femme nue, tournée vers la gauche, est à demi-étendue, le bras gauche replié sous sa tête.

Mlle Magnin (op. cit.) observe que le travail très poussé de ce dessin paraît avoir été exécuté en vue de la gravure.

Bibl. Chudant : Cat. des peintures et dessins du Musée de Besançon (1929), n° 29. — Mlle J. Magnin : Les dessins du XVIII[e] siècle au Musée de Besançon (1929), p. 54 repr.

Exp. Rétrospective des arts en Franche-Comté, Besançon (1906), n° 137.

Musée de Besançon.

74 LA JEUNE FERMIERE.

Plume, lavis de sépia et de bistre sur papier légèrement rosé. H. 0,300; L. 0,230.
Coll. Dutuit, léguée au Petit Palais en 1902.

Jeune femme debout de dos, portant un panier sous le bras gauche. Au second plan, six personnages et des moutons à demi-cachés derrière un talus. A gauche, un arbre.

Bibl. Cat. sommaire des collections Dutuit (1925), n° 1007 (sous le nom de Huet dans l'inventaire et le catalogue de 1907).

Exp. Petit Palais, Zurich (1947), n° 71.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

75 INTERIEUR D'UNE COUR.

A la pierre noire et au lavis.
H. 0,238; L. 0,346. Inventaire de l'Albertina, n° 12190.

Un petit escalier en bois mène à droite à l'entrée. A gauche de la niche qui abrite la fontaine, une caisse fleurie. Plus haut, près d'une fenêtre ornée de fleurs, une horloge. Un chat est assis sur l'appui d'une fenêtre.

Bibl. A. Reichel. Boucher (1925), n° 6, repr.

Exp. Arts français, Londres (1932), n° 1013. — Boucher, gal. Charpentier, Paris (1932), n° 90.

Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

76 SOINS MATERNELS.

Plume, bistre et lavis rose. H. 0,256; L. 0,194.
Inventaire n° 12154.
Coll. Huquier, coll. du duc Albert de Saxe-Teschen.

Dans un modeste intérieur encombré d'objets divers, est assise, au centre, une jeune femme donnant à manger, avec une cuiller, à son bébé étendu sur ses genoux.
Derrière elle, le père lui présente une assiette, tandis que, vers la gauche, sous la fenêtre, une petite fille, qui tient un chat, est assise. A droite, un berceau et un couple de poulets.

Bibl. A. Reichel, Boucher (1925), n° 7 repr.

Exp. Le Dessin Français dans les coll. du XVIII^e^, Paris (1935), n° 193.

Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

ECOLE FRANÇAISE XVIII^e^ SIECLE

77 ARTISTE PEIGNANT UNE CONSOLE.

Pierre noire. H. 0,274; L. 0,304.
Coll. G. Bellingham Smith (vente 5-6 juillet 1927 à Amsterdam).

Assis par terre et vu presque de dos, il est coiffé d'un tricorne, sa perruque retombe sur ses épaules, nouée par un nœud de ruban. Il tient sa palette de la main gauche, et peint de la droite sur une toile placée devant lui vers le centre du dessin. On y retrouve la console ébauchée que l'on aperçoit dans la partie supérieure droite de la composition.
Ce très beau dessin a toujours intrigué les critiques d'art; certains l'ont attribué à J.-F. de Troy (Vasari Society op cit.), d'autres à Watteau (la lettre V en bas à droite en fit foi).
Le style nous paraît assez différent de celui de ces artistes et offre plus d'analogies avec la manière de Chardin. On sait que la plupart des dessins attribués à Chardin ont été discutés, ce qui ne donne pas une base certaine de comparaison. On peut toutefois établir un rapprochement entre ce dessin et la peinture de Chardin faisant partie de la collection du Baron H. de Rothschild et intitulé Le Dessinateur *(cf. Armand Dayot et Jean Guiffrey : Chardin, repr. p. 18 et Armand Dayot, exp. Chardin et Fragonard, L'Art et les Artistes (juin juillet* 1907, n° 45 repr., p. 132).

Le personnage dans la peinture et dans le dessin exposé ici ont une attitude très voisine. Mais celui du dessin est plus élégant.

Bibl. The Vasari Society for the reproduction of Drawings by old masters, vol. IX (1913-1914), n° 28 repr.

Collection Frits Lugt.

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR

Saint-Quentin 1704-1788

La Tour vint jeune à Paris, désireux de s'instruire dans l'art de peindre; il connut le graveur Tardieu et travailla chez le Flamand Spoëde. La technique du pastel ayant été mise à la mode par la Vénitienne Rosalba Carriera, La Tour se consacra désormais exclusivement au pastel. Agréé à l'Académie en 1737, reçu en 1746 comme « peintre de portraits au pastel » il fut nommé peintre du Roi en 1750. Il acquit très vite une grande célébrité dans son art, aussi il n'y eut aucun personnage en vue à son époque, prince ou courtisan, bourgeois, artiste ou comédien, qui ne tint à être représenté par ses crayons. Atteint de troubles mentaux, il fut ramené par son frère à Saint-Quentin. La Tour a pénétré à fond la physionomie humaine et plus particulièrement dans ce que l'on a appelé ses « préparations », c'est-à-dire ses études préliminaires du visage : il construit et modèle ses têtes avec une sensibilité d'expression et un sens psychologique très accusés.
Bienfaiteur de sa ville natale, on y conserve actuellement une partie importante de son œuvre, notamment ses « préparations » qui forment un musée incomparable pour l'étude de son art.

78 PREPARATION POUR LE PORTRAIT DE JOSEPH VERNET.

Signé en bas à droite, à la mine de plomb : La Tour.
Crayon et pastel. H. 0,270; L. 0,215.
Coll. Claude Hoin, donnée au Musée de Dijon.

La tête seule, vue presque de face, souriant discrètement.
Joseph Vernet, peintre français, né à Avignon en 1714, mort à Paris en 1789, travailla à Aix, se rendit en Italie et se fixa à Rome. Il revint à Paris et fut reçut Académicien en 1753. Il exécuta en dix ans, à la demande du Marquis de Marigny, la grande série des « Ports de France » pour le Roi. Cette suite de tableaux fut gravée par Cochin et Le Bas.

Bibl. Mlle Magnin : La Peinture au Musée de Dijon (1933), p. 106, n° 336 repr. — P. Lavallée : Sur quelques dessins français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, conservés au Musée de Dijon, dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (Paris 1947), années 1941-1944, p. 117 (donné par erreur come portrait de Carle Vernet).

Musée de Dijon.

JEAN-BAPTISTE GREUZE

Tournus 1725 - Paris 1805

Fils d'un maître-couvreur. Greuze montra des dispositions précoces pour le dessin, et fut mis en apprentissage à Lyon chez le peintre Grandon. Celui-ci l'emmena à Paris où sa première peinture « Le père lisant la Bible à sa famille » obtint un grand succès. Agréé à l'Académie en 1755, *Greuze partit pour l'Italie avec l'abbé Gougenot. En* 1761, *son tableau de « l'Accordée de Village » — aujourd'hui au Louvre — eut un tel succès qu'il fut reproduit en tableau vivant dans les* Noces d'Arlequin, *au théâtre italien. Reçu Académicien en* 1769 *comme peintre de genre et non comme il l'avait souhaité comme peintre d'histoire, il eut, avec ses confrères, des démêlés motivés par son caractère vaniteux, et n'exposa plus jusqu'à la Révolution. Greuze reçut des encouragements enthousiastes des philosophes, notamment de Diderot, dont les commentaires des Salons sont, à ce point de vue, très caractéristiques. Greuze traduisait l'idéal sentimental et moral à la mode à l'époque de Louis XVI.*

79 **LA JEUNE FILLE AUX COLOMBES.**

Plume, bistre et lavis d'encre de Chine. H. 0,226; L. 0,241.
Coll. His de la Salle. Coll. Armand-Valton donnée à l'école des Beaux-Arts en 1908.

Elle est assise sur une chaise basse, sa tête appuyée contre un coussin. Deux colombes sur une table près d'elle.
Selon Lavallée, le modèle pour ce dessin serait peut-être Mlle Ducreux qui, à l'âge de quinze ans, aurait été le modèle pour l'Accordée de Village *maintenant au Louvre.*

Bibl. P. Lavallée : La Collection de dessins de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Gazette des Beaux-Arts 1917, p. 429 repr. — P. Lavallée : Dessins français du XVIII^e^ à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts (1928), p. 62, pl. XXXI.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 791. — Art français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Ecole des Beaux-Arts (1933), n° 61 repr. — Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris (1937), n° 546.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

80 **ETUDE DE FEMME NUE.**

Sanguine. H. 0,265; L. 0,350.

Elle est assise, tournée vers la droite, les cheveux violemment envolés.

Bibl. Chudant : Cat. du Musée de Besançon (1929), n° 123.

Musée de Besançon.

81 **FEMME NUE AGENOUILLEE.**

Sanguine. H. 0,000; L. 0,000.
Coll. Samuel Leith, 1850 (Lugt n° 1767). Coll. Albert Besnard (vente Paris, Galerie Charpentier, 31 mai-1^er^ juin 1934, n° 283 repr.). Acquis par M. Frits Lugt.

Vue de trois quarts à droite et tendant les deux bras.
Ce dessin, qui serait peut-être une étude pour une Madeleine, a été donné par erreur comme appartenant au Musée du Louvre dans l'ouvrage de M. Camille Mauclair (op. cit., p. XX, repr. p. 136).

Bibl. Camille Mauclair : J.-B. Greuze (s.d.) repr., p. 136.

Collection Frits Lugt.

JEAN-HONORE FRAGONARD

Grasse 1732 - Paris 1806

Venu se fixer avec ses parents à Paris en 1738, Fragonard fut placé chez un notaire, mais, manifestant du goût pour le dessin, il débuta chez Chardin, pour entrer ensuite dans l'atelier de Boucher. Il devint son élève favori et même son collaborateur, et étudia les maîtres anciens, notamment Rubens et Rembrandt. A vingt ans il remporta le Prix de Rome (1752), et se rendit en Italie, où il resta jusqu'en 1764, travaillant d'après les grands maîtres, mais surtout d'après nature, et où il se lia avec le paysagiste Hubert Robert et un graveur amateur, l'abbé de Saint-Non. Ils entreprirent ensemble un voyage en Sicile (1759) au cours duquel Fragonard exécuta de nombreux dessins. De retour en France, Fragonard fut agréé à l'Académie en 1765, et connut la gloire, comme « peintre de sujets légers », se consacrant à la décoration et aux petits tableaux de genre, et travaillant pour le monde du théâtre et de la finance. Il devait entreprendre, en 1773. un deuxième voyage en Italie avec le financier Bergeret de Grandcour. Le peintre David le fit nommer parmi les premiers membres du Museum des Arts, mais ayant perdu sa place, il alla s'installer quelque temps à Grasse et vint mourir à Paris. Fragonard peut être considéré comme un des peintres les plus spirituels et les mieux doués de son temps et son admirable virtuosité de style s'affirme aussi bien dans ses peintures que dans ses dessins au lavis ou à la sanguine.

82 LE BEAU GROUPE DE CYPRES DANS LES JARDINS DE LA VILLA D'ESTE A TIVOLI.

Signé au centre, en bas : Frago.
Sanguine. H. 0,360; L. 0,490. Inventaire n° D. 2841.
Coll. Pâris.

A gauche, le groupe des cyprès; au centre et à droite, une cascade et frondaisons. Au premier plan, vers la droite, groupe de trois personnages.
A été gravé à l'eau-forte par l'abbé de Saint-Non. Un dessin de Fragonard à la sanguine (H. 0,220; L. 0,365) représentant le même sujet avec de légères variantes, fit partie de la collection Maurice Feuillet, à Paris.

Bibl. Cat. de la Bibliothèque de M. Pâris, suivi de la description de son cabinet (Besançan, 1821), p. 208, n° 362. — R. Portalis : H. Fragonard (1889) p. 302. — Estignard : Ad. Pâris, sa vie, son œuvre (1902), p. 43, repr. — Maurice Feuillet : Les Dessins d'H. Fragonard et

d'Hubert Robert de Besançon (1926), n° 32, repr. — C. Martine : Dessins des maîtres français, t. VI (1927), n° 20, repr. — Chudant : Cat. des peintures et dessins de Besançon (1929), n° 61. — Mlle J. Magnin : Les Dessins du XVIIIe siècle à Besançon (1929), p. 12, repr.

Exp. Le Paysage français de Poussin à Corot (Paris, 1925), p. 113, n° D. 427.

Musée de Besançon.

83 L'ARC D'HADRIEN A ROME.

Sanguine. H. 0,465; L. 0,625. Inventaire F.I. 78.
Coll. C. Morin. Coll. F. Kœnigs.

L'arc s'élève vers la droite, encastré dans de petites bâtisses, à droite et à gauche. On aperçoit, au second plan à gauche, un obélisque. Une femme porte un seau, au premier plan à gauche; deux silhouettes d'hommes au pied de l'arc.

Au verso, contre-épreuve d'un paysage avec ruine, à la pierre noire.

Exp. Tentoonstelling van Oude Kunst, Amsterdam (1929), n° 204, repr. — Honderd Oude Fransche Teekeningen uit de verzameling F. Kœnigs. Mus. Boymans, Rotterdam (1934-35), n° 65.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

84 LA BASCULE.

Dessin à la sépia rehaussé de sanguine et d'aquarelle. H. 0,330; L. 0,460.
Provient du château de Chantilly, ainsi qu'un autre dessin de Fragonard : *La Visitation de la Vierge* (également à l'Ecole Polytechnique). Ces deux dessins y ont été saisis en 1793 et envoyés à Paris au Dépôt National de la rue de Beaune, puis livrés à l'Ecole Centrale des Travaux Publics, le 24 frimaire an III. Ils ont été classés comme objets historiques par un arrêté du ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, en date du 30 juin 1908.

Devant une colonnade à gauche, et près de grands pins vers la droite, au premier plan, au centre, des enfants jouent et se balançent sur une grande planche en bascule. A gauche, au premier plan, un cheval, à droite, un chapiteau de colonne posé au sol.

Des réserves sont à faire au sujet du titre de ce dessin : c'est celui qui figure sur l'état des objets saisis à Chantilly en 1793. *Mais on sait qu'il existe un tableau de Fragonard,* la Balançoire, *appelé aussi* la Bascule, *dont le sujet traité d'une toute autre manière, accusant encore l'influence de Boucher, est absolument différent. Ce tableau, commandé par le Baron de Saint-Julien, en* 1784, *a été gravé par Beauvalet, il appartient au Comte de Ginetz (cf. Portalis : Honoré Fragonard,* 1889).

Certains historiens pensent que la colonnade aux chapiteaux corinthiens perdue sous la verdure est le Temple de Diane, *situé près de Pouzzoles, que Fragonard a visité avec l'abbé de Saint-Non, et dont il est question dans le* Voyage Pittoresque. *Toutefois, il paraît plus vraisemblable que ces ruines soient sorties de l'imagination de l'artiste, celui-ci s'intéressant peu à l'architecture, au point de vue archéologique. M. Jean Villain, dans son livre sur Fragonard* (1949), n° 42, *reproduit un dessin identique sous le nom du* Temple de Diane à Pouzzoles *et le date de* 1774 (*collection particulière*).

Bibl. Commandant Pinet : Trente dessins de maîtres du XVIII^e^, conservés à l'Ecole Polytechnique (1910), pp. 28-29, pl. XIX. — Roger Portalis : Fragonard, p. 271. — C. Martine : Dessins des maîtres français, t. VI (1927) ; Fragonard, n° 14, repr.

Exp. Fragonard, Paris (1905). — Fragonard, Paris (1921), n° 152. — Le Paysage français de Poussin à Corot, Petit Palais (1925), p. 114, n° D. 436.

Ecole Polytechnique, Paris.

85 PAYSAGE : DEJEUNER DE BERGERET EN ROUTE POUR L'ITALIE.

Sanguine. H. 0,285; L. 0,325.
Marque de coll. n° L 1042. Coll. Richard Owen-F. Kœnigs.
Inventaire EI. n° 155.

Trois grands chênes élèvent leur ramure sur le ciel; à droite et à gauche, deux carrosses; au centre, au pied des chênes, de petits personnages.
Dessin exécuté par Fragonard pendant le voyage en Italie (automne 1773) entrepris avec le fermier général Bergeret de Grandcour, ami du peintre et grand amateur d'art.
Il s'agit sans doute d'un des dessins retenus à la fin du voyage par Bergeret et pour lesquels a éclaté un conflit entre le financier et le peintre.

Bibl. G. Grappe : La vie et l'œuvre de J.-H. Fragonard (1929), repr., pl. XL. — J. Wilhelm : Voyage d'Italie (1948), repr. sur la couv. et p. 109.

Exp. Französische Meisterzeichnungen aus der Sammlung F. Kœnigs. Köln, Wallraf-Richartz Museum (1939), n° 18.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

86 PORTRAIT DE MARGUERITE GERARD, BELLE-SŒUR DU PEINTRE.

Lavis de bistre. H. 0,185; L. 0,130.
Coll. Pâris.

Vue en buste, de trois quarts à gauche, la tête de face, elle porte dans ses cheveux bouclés un ruban. Son regard pénétrant éclaire son fin visage.
C'est par erreur que ce portrait avait été donné autrefois comme portrait de Mme Fragonard.
Il existe d'autres portraits de Mlle Gérard, dessinés par Fragonard, parmi lesquels un Portrait de Mlle Gérard *en buste, vue de trois quarts, coiffée d'un chapeau de paille orné de fleurs et de rubans (crayon noir, rehaussé de lavis et de pastel* (H. 0,170; L. 0,240) *qui, après avoir fait partie des collections de la baronne de Ruble, et A. Beurdeley* (vente 13-15 mars 1905, n° 75) *passa dans la collection Ernest Cognacq.*
Un autre Portrait de Mlle Gérard *(au crayon et de forme ronde, diam.* 0,125) *représentée de profil à gauche, les cheveux bouclés sous un haut bonnet, passa à la vente Huot-Fragonard, en* 1876, *avec un portrait de Mme Fragonard. Ce dessin fut acquis plus tard par M. Camille Groult.*

Bibl. Cat. de la Bibliothèque de M. de Pâris (1821), n° 389. — Cat. du Musée de Besançon (1886), p. 210, n° 607. — J. Magnin : Les dessins du XVIII^e^ siècle au Musée de Besançon (1929), p. 29. — Dessin des Maî-

tres français, t. VI. Fragonard (1927), n° 32. — Maurice Feuillet : Les dessins d'H. Fragonard et d'Hubert Robert, de Besançon, n° 2 repr. —H. Bouchot : Revue de l'Art ancien et moderne, t. XIX, p. 203.

Exp. Rétrospective des Arts en Franche-Comté, Besançon (1906), n° 168. — Chudant, Cat. de l'Exposition des chefs-d'œuvre, n° 100. — 2e exp. des chefs-d'œuvre des Musées de Provence, Musée Carnavalet (1933), n° 151.

Musée de Besançon.

87 LA CONFIDENCE (pl. 6).

Lavis de sépia, sous-préparation à la mine de plomb. H. 0,280; L. 0,208.
Coll. Marius Paulme (vente Paris, 13 mai 1929, I, n° 86, pl. LVIII); coll. F. Kœnigs. (Inventaire FI. 228.)

Deux jeunes femmes dans lesquelles on croit reconnaître Mlle Gérard et sa sœur, Mme Fragonard, sont assises dans un intérieur à peine esquissé. Mlle Gérard, en robe à volants, une huppe de plume dans les cheveux, se penche en arrière, les deux mains allongées sur les genoux, pour écouter sa compagne qui lui glisse dans l'oreille gauche quelque confidence. Mme Fragonard, assise de face, les jambes et les mains croisées, est en robe de ville, avec une mante noire et un petit bonnet blanc.

On ignore l'histoire de ce dessin que Marius Paulme découvrit à la fin de 1925; *il songeait à y reconnaître* La Confidence, dessin lavé au bistre, *qu'on paya* 46 *francs à la vente du baron Brunet-Denon (Paris, 2 février* 1846, n° 264).

Comme l'avait justement noté Marius Paulme, ce dessin est le pendant exact du dessin La Lecture (ou La Conversation, *ou* La Confidence) *appartenant au Louvre (Inventaire n°* 26.651, *exposé ici n°* 88).

Les deux personnages sont les mêmes : la jeune femme a une robe différente, mais porte aussi un nœud noir dans les cheveux; sa compagne a encore son bonnet blanc, mais elle a enlevé son manteau qu'elle a rejeté sur le dossier de son siège.

Bibl. C.-F. Foerster : Meisterzeichnungen aus der Samml. F. Kœnigs : Französische Meister der XVIII Jahrh. (1930), Prestel Ges. XIV, pl. XVIII. — Denys Sutton : French drawings of the XVIIIth century (1949), p. 53, pl. XXIV.

Exp. Dessins de Fragonard, Paris (1931), n° 53. — Honderd oude Fransche teekeningen uit de verz. Musée Boymans, Rotterdam (1934-35), n° 58, repr., pl. XXVII. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 541, repr., pl. XCV.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

88 LA CONVERSATION (ou LA LECTURE).

Lavis de bistre, sous-préparation très légère à la mine de plomb.
H. 0,284; L. 0,210. Inventaire 26.651.
Ancien fonds.

Une jeune femme (sans doute Mlle Gérard), en robe de soie unie, un nœud noir dans les cheveux, est assise presque de face sur un fauteuil, sur le dossier duquel s'appuie son bras gauche; elle se retourne vers une femme plus

âgée (Mme Fragonard ?) vue de dos, assise sur une chaise, et tenant un livre ouvert. Au fond, légères indications d'un meuble à tiroirs.

Un dessin presque identique, dont les angles ont été abattus, provenant de la vente Walferdin (12 avril 1880, n° 192) *a passé ensuite dans la collection J.-P. Heseltine (Drawings by Boucher, Fragonard, Watteau, in the collection of J.-P. H.*, 1900, *p.* 39, *n°* 4; *Dessins de l'Ec. française du XVIII^e provenant de la collection H...*, 1913, *n°* 32) *et se trouve chez M. E.-H. Molyneux.*

Bibl. Reiset : Notice des dessins, t. II (1869), p. 28, n° 727. — R. Portalis : Fragonard (1889), p. 307. — Les Maîtres du dessin, t. III (1902), pl. XCVIII. — P. de Nolhac : Fragonard (1906), p. 94, repr. — J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. V (1910), p. 103, n° 4.053, repr. — Alinari : Dessins du Louvre, t. VI, pl. 284. — G. Grappe : Fragonard (1929), pl. LV. — Jean Villain : Fragonard (1949), n° 44, repr. — H. Leporini, Fragonard (1925), n° 3 repr.

Exp. Fragonard, Paris (1921), n° 127. — Amsterdam (1926), n° 150. — Fragonard, Paris (1931), n° 54. — Art français à Londres (1932), n° 839 (commem. cat., p. 149, n° 690). — Portraits et figures de femmes, Paris (1935), n° 65. — Bruxelles (1936-37), n° 62, pl. XL. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 540. — Les Goncourt..., Paris (1946), n° 375.

Musée du Louvre.

89 DANSE D'ENFANTS DANS UN PARC.

Lavis d'encre de Chine et légers rehauts d'aquarelle. H. 0,340; L. 0,425.
Coll. Baronne Maudrant; coll. David-Weill (Henriot cat., n° 125 repr.).

Dans un parc, un escalier, avec à droite des caisses d'orangers et à gauche un vase de fleurs. Au premier plan, deux enfants dansent, tandis que d'autres font cercle autour d'eux; à droite, un groupe de personnages à demi couchés à terre; sur les marches et au fond, des promeneuses avec des ombrelles; à l'arrière-plan au milieu des arbres, une fontaine.

A rapprocher d'un dessin de la même collection, connu sous le nom de Fête Foraine sur la Place Publique.

Bibl. Ch. Martine : Fragonard, n° 47 repr. — G. Henriot, collection David-Weill (1928), n° 125 repr.

Exp. Art français, Londres (1932), n° 788. — Chefs-d'œuvre des coll. privées françaises, Paris (1946), n° 120.

Collection particulière.

90 LE PACHA.

Pinceau et lavis de bistre. H. 0,246; L. 0,329. Inventaire 26.660.
Ancien fonds.

Coiffé d'un turban, et enveloppé dans ses vêtements, vu de trois quarts tourné vers la gauche, il est à demi étendu sur des coussins.

Ce dessin qui montre manifestement une influence de Rembrandt, est une étude pour le tableau de la Présentation au Pacha, *des coll. Laurent-Richard,*

Charcot et Waldeck-Rousseau (cf. Portalis, p. 227, pl. et 283). *Il existe en outre pour cette peinture un dessin d'ensemble présentant quelques variantes, et intitulé* la Nouvelle arrivée au Sérail (cf. Portalis, p. 227, pl. et 285).

Bibl. Guiffrey et Marcel : Inventaire des dessins du Louvre, t. V, n° 4.058. — Ch. Martine : Dessins des Maîtres français, Fragonard, n° 7, repr. — Portalis : H. Fragonard, p. 227. — P. Lavallée : Quatorze dessins de Fragonard (Musée du Louvre), n° 6, repr.

Exp. La Turquerie, Arts Décoratifs (1911). — Fragonard, Paris (1921), n° 209. — Les Goncourt et leur temps, Paris (1946), n° 376. — Dessins français du Louvre, Berne (1948), n° 59.

Musée du Louvre.

91 LE LIT D'APPARAT.

Plume, lavis d'encre de Chine, rehaussé d'aquarelle sur trait à la pierre noire. H. 0,460; L. 0,300.
Coll. Paris, donnée à Besançon.

Un lit à baldaquin, avec de petits amours volant tout autour des draperies. En bas à gauche, inscription de la main de Paris : « Fragonard ».

Bibl. Roger Portalis : Fragonard, p. 307. — G. Gazier : La Renaissance (1920), p. 18. — Invent : Les Richesses d'Art de la France, t. II, p. 222, n° 302. — Dessins des Maîtres français, t. VI, Fragonard (1927), n° 35. — Les plus beaux dessins des Musées de France, t. I, n° 25. — Meunier-Feuillet : Les dessins de M. Fragonard et d'Hubert Robert, de Besançon, n° 25, repr. (sous le titre : Le Lit aux amours). — A. Chudant : Cat. du Musée de Besançon (1929), n° 164, p. 32.

Exp. Rétrospective des Arts en Franche-Comté, Besançon (1906), n° 164. — Dessin français des collections du XVIII[e] siècle, Gazette des Beaux-Arts (1935), n° 261. — Fragonard, Arts Décoratifs (1921), n° 215 (sous le titre « Lit aux embrasses faites d'amours »).

Musée de Besançon.

92 UNE VENTE PUBLIQUE SOUS LES OMBRAGES.

Lavis de sépia sur trait à la pierre noire. H. 0,245; L. 0,375.
Provient du Musée de Darmstadt : On sait que le Duc Louis I[er] de Hesse-Darmstadt acquit, en 1812, la collection du Conseiller d'Etat français, le grand duc de Francfort, E.-J. von Dalberg, dont la collection était en grande partie formée des collections Crozat et Mariette.

Au premier plan, légèrement vers la gauche, un homme juché sur une table montre une étoffe que palpent des acheteurs éventuels. Derrière lui, se tient, au centre, entre deux arbres, l'officier public qui dirige la vente. Vers la droite, des orangers en caisse. De nombreux personnages animent la scène, particulièrement vers la gauche.

Exp. Chefs-d'œuvre des coll. privées françaises, Paris (1946), n° 126.

Collection Particulière.

HUBERT ROBERT

Paris 1733-1808

A la suite d'une vocation précoce, Hubert Robert devint l'élève du sculpteur Michel-Ange Slodtz, et se rendit, dès l'âge de vingt-et-un ans, en Italie avec le futur duc de Choiseul, qui obtint pour lui un logement à l'Académie à Rome. Là, il travailla avec Pannini, et lorsqu'il regagna Paris en 1765, remportant d'innombrables études d'Italie, il se sert de celles-ci pour exécuter tableaux et panneaux décoratifs. Il deviendra dès lors, l'introducteur du paysage à l'antique dans la décoration, et remania dans ce sens le Bosquet des Bains d'Apollon à Versailles. Nommé, en 1778, dessinateur des jardins du Roi, et en 1784, garde des tableaux du Muséum Royal, il était, de ce fait, logé aux Galeries du Louvre. Ces attributions officielles lui valurent d'être emprisonné, comme suspect, lors de la Révolution, mais il fut libéré après la chute de Robespierre. Après un rapide voyage en Italie, il mourut subitement devant son chevalet.

93 JEUNE FILLE AU PUITS.

A la plume et au lavis de sanguine et d'aquarelle. H. 0,260; L. 0,320.
Coll. de l'architecte Pierre-Adrien Paris; légué par lui en 1819 à la Bibliothèque de la Ville de Besançon. Déposé au Musée de Besançon.

Une jeune paysanne coiffée d'un large chapeau de paille, vue de dos, retire du puits un seau rempli. Deux antiques sarcophages, à strigiles, servent de récipients à cette fontaine publique. Au fonds, à droite, une somptueuse colonnade de l'ordre corinthien, en ruines.

Bibl. G. Gazier : La Renaissance (1920), p. 17. — A. Chudant : Cat. de Besançon, n° 215, p. 84. — J. Magnin : Les Dessins du XVIII[e] à Besançon (1929), n° 215, p. 105.

Exp. Rétrospective des Arts en Franche-Comté, Besançon (1906), n° 25. — Hubert Robert, Paris (1933), n° 62. — Chefs-d'œuvre des Musées de province, Paris, Musée Carnavalet (1933), n° 182. — Le Dessin français dans les coll. du XVIII[e], Gazette des Beaux-Arts, Paris (1935), n° 271.

Musée de Besançon.

94 PAYSAGE.

Sanguine. H. 0,450; L. 0,341. Inventaire RF. 14.792.
Coll. de la Princesse Louis de Croy. Donné au Musée du Louvre en 1930.

Dans un jardin dominé par une colonnade antique, une femme essaie de décrocher un linge resté pendu à un treillage.

Exp. Œuvres des donations de la Princesse de Croy, Paris (1930-31), n° 43.

Musée du Louvre.

95 LE PONT TOURNANT DES TUILERIES, VU DE LA PLACE LOUIS XV

Signé en bas, à gauche : « H. Robert f. »
Sanguine. H. 0,320; L. 0,450.
Coll. de l'architecte Pierre-Adrien Paris; légué par lui en 1819 à la Bibliothèque de la Ville de Besançan. Déposé au Musée de Besançon.

Au premier plan, un seigneur se fait cirer les chaussures par un jeune garçon. Au centre, un bouquet d'arbres et un des groupes sculptés de chevaux surmontant le mur de clôture des Tuileries, dominent ce coin de la place Louis XV. Au fond, le bassin des Tuileries autour duquel circulent de nombreux personnages.

Un dessin à la sanguine, en tous points semblable, mais de dimension un peu plus grandes (H. 0,355; L. 0,467) *et portant la même signature, est passé en vente à l'Hôtel Drouot le 9 décembre 1920, n° 214 du cat. (Loys Delteil, expert.) Acquis par M. F. M... il passa dans la collection de M. Marius Paulme.*

Le pont tournant des Tuileries fut conçu en 1716 par Frère Nicolas Bourgeois, augustin, et construit en 1717 dans la grande perspective de Le Nôtre. Il disparut durant le premier quart du XIX^e^ siècle (vers 1810-1811 ?).

Bibl. J. Magnin : Les Dessins du XVIII^e^ siècle à Besançon, p. 38. — G. Gazier : Les Dessins de la coll. Pâris (1906), n° 3, pl. II. — Maurice Feuillet : Les Dessins d'H. Fragonard et d'H. Robert, de Besançon (1926), n° 67, repr. — Paul Sentenac : Hubert Robert (1926), pl. XLVI. — G. Gazier : La Renaissance (1930), p. 16.

Exp. Rétrospective des Arts en Franche-Comté, Besançon (1906), n° 266. — Hubert Robert, Paris (1933), n° 187, repr. Les Dessins français dans la coll. du XVIII^e^. Gazette des Beaux-Arts, Paris (1935), n° 267.

Musée de Besançon.

96 MADAME GEOFFRIN DANS SON CABINET.

Pierre noire. H. 0,294; L. 0,240.

Vente d'Hubert Robert (Paris, 5 avril 1809). Acheté par le peintre Wevrenc qui le donna en 1835 au Musée de Valence.

Mme Geoffrin, vue de dos, est assise dans un fauteuil devant son secrétaire; elle écrit une lettre. A côté d'elle, son laquais mouche les chandelles.

En bas, à gauche, de la main de l'artiste : « Mme Geoffrin ». Sur la monture ancienne qui porte le timbre de FR, les mots : « Mad^e^ Geoffrin dans son cabinet. »

D'après l'aimable communication de M. le Comte Arnauld Doria, le tableau qui figure au-dessus de la cheminée est une des Quatre Saisons *de Vien* (Le Printemps ?). *Ce tableau se trouve aujourd'hui au Château de Raray, chez le marquis de la Bédoyère. Ce dessin, exécuté vers* 1772, *serait une première pensée pour la peinture de la coll. Arthur Veil-Picard,* Le Déjeuner de Madame Geoffrin (*exp. Hubert Robert,* n° 192). *Cette œuvre a été sans doute inspirée à Hubert Robert par une peinture de Chardin que nous trouvons décrite dans la vente après décès d'Hubert Robert* (15 avril 1809, n° 31) *dans les termes suivants : « Un sujet de deux figures, pris dans les scènes familières. On voit dans un appartement une dame assise devant une table, se disposant à cacheter une lettre, en attendant que son valet ait allumé une bougie. Le costume qui tient à celui de feue Mme Geoffrin rend ce morceau vraiment curieux et original. »*

Bibl. P. de Nolhac et G. Pannier : Hubert Robert (1910), p. 50, pl. à la p. 152. — Paul Sentenac : Hubert Robert (1929), p. 49, pl. LVII. — A. Michel : Hist. de l'Art, t. VII (1924), p. 526, fig. 334.

Exp. Les grands salons littéraires (1927), n° 138. — Art français, Londres (1932), n° 775 (commem. cat., p. 157, n° 738). — Les Encyclopédistes (1932), n° 414. — Hubert Robert, Paris (1933), n° 202. — Art français du XVIII[e] à Copenhague (1935), n° 493. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 570.

Musée de Valence.

97 LA PARTIE DE CARTES A SAINTE-PELAGIE.

Plume, lavis d'encre de Chine et aquarelle. H. 0,210; L. 0,320.
Donné au Musée d'Orléans par M. Féral, en 1880.

Sur une planche à laquelle est scellée une chaîne, un homme coiffé d'un bonnet de loutre, une pipe à la bouche, joue aux cartes avec un enfant à la lueur d'une bougie.

Annoté en bas, à gauche (sans doute de la main de l'artiste) : « Robert fecit in Stae Pelagiae edibus. »

Ce dessin est à comparer avec un dessin du Musée Carnavalet représentant Hubert Robert à la prison de Sainte-Pélagie (H. 0,230; L. 0,330). (*Exposition Hubert Robert* (1933), n° 181.)

Il s'agit probablement du peintre lui-même qui s'est représenté jouant aux cartes avec le petit Emile, fils de son ami Roucher.

Les scènes révolutionnaires qu'Hubert Robert représenta ne purent faire oublier ses amitiés dans le milieu aristocratique. Déclaré suspect, il fut emprisonné le 8 brumaire an II, à Sainte-Pélagie, puis à Saint-Lazare. Il partagea la captivité de Roucher, de Chénier, de Mme de Coigny dont il nous a laissé une image. Il put se procurer des pinceaux et des couleurs et raconta ainsi la vie des prisonniers. Il peignit même des assiettes qu'un geôlier vendait à son profit. Le 9 Thermidor le délivra enfin.

Bibl. P. Vitry : Le Musée d'Orléans, p. 54. — Paul Sentenac : Hubert Robert, p. 50, pl. LIX.

Exp. Chefs-d'œuvre des Musées de Province. Ec. française XVII[e] et XVIII[e] s., Paris (1931), n° 113. — Hubert Robert, Paris (1933), n° 182.

Musée d'Orléans.

GABRIEL-JACQUES DE SAINT-AUBIN

Paris 1724-1780

Appartenant à une célèbre famille d'artistes, Gabriel de Saint-Aubin reçut des leçons de Jeaurat, de Collin, de Vermont et de Boucher. N'ayant obtenu que le second prix au concours de Rome, il renonce, à dater de 1754, à toute ambition académique et s'abandonna à son libre tempérament. Il fit toutefois partie de l'Académie de Saint Luc. Toute la carrière de l'artiste se résume ainsi : il dessina en tout temps et en tout lieu; illustre les marges des livres qu'il emporte dans ses badauderies : les dix tomes de sa Description de Paris, *de Piganiol de La Force (Petit-Palais), les deux volumes des* Œuvres *de*

Sedaine (Musée Condé, Chantilly), d'autres encore. Ses livrets des Salons sont enrichis des reproductions de toutes les œuvres exposées (Salon de 1761, 1769, 1777, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale). Enfin il suit assidûment les ventes publiques, les expériences scientifiques et dessine le tout avec verve. Son œuvre dessiné et gravé comprend des documents de mœurs qui en font l'héritier direct de Callot. G. de Saint-Aubin est l'un des artistes les plus originaux et les plus attachants de ces « petits maîtres » du XVIII^e siècle français, parmi lesquels il occupe la première place.

98 REUNION SOUS DES ORANGERS.

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,256; L. 0,316. Coll. M. Destailleur (vente Paris 27-28 avril 1866), n° 205, sous le titre « Grand dîner dans une orangerie »; coll. Armand-Valton, léguée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts en 1908.

Dans une salle décorée de glaces et illuminée par les bougies des appliques et des candélabres, des dames et des seigneurs sont réunis autour d'une table sous des orangers ornés de guirlandes, et servis par des valets.
Au verso, inscription à la plume, mais pas de la main de l'artiste : « Palais du Régent, fête de la Saint-Louis, 1754. A porter à Auguste... qu'il y mette la suitte » (?)
Ce dessin est décrit par E. et J. de Goncourt sous le titre « Grand dîner dans une orangerie » (cf. l'Art au XVIII^e siècle, 1^re éd. Paris, 1880, t. I, p. 438). M. Lavallée fait observer que la scène paraît être non pas un souper, mais un jeu. Il fait également observer que les indications au verso ne sont pas de la main de l'artiste; et que les indications qu'on y lit sont d'une exactitude douteuse : le Palais Royal ne s'appelait pas Palais du Régent à l'époque où Saint-Aubin a pu exécuter ce dessin; la date même de 1754 est discutable, les costumes paraissent plutôt de 1760-1765 (cf. Lavallée, op. cit., p. 54, n° 27). M. Dacier (op. cit., t. II, p. 117) note que la facture du dessin nous porte beaucoup plus près de 1750 que de 1760. Ce dessin est à rapprocher pour la facture de « l'Illumination de la Galerie de Versailles de 1751 » (E. Dacier, op. cit., n° 615).

Bibl. Ed. et J. de Goncourt : L'Art au XVIII^e siècle, nouvelle édition, t. II, p. 189. — P. Lavallée : La coll. de dessins de l'Ecole des Beaux-Arts dans la Gaz. des Beaux-Arts, t. XIII (1917), p. 427 repr. — P. Lavallée : Dessin français au XVIII^e siècle, à la Bibl. de l'Ecole des Beaux-Arts (1928), p. 54, pl. XXVII. — E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin, t. II (1931), pp. 116-117, n° 662. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 86.

Exp. Saint-Aubin (Gal. Charpentier) (1925), n° 25. — Art français, Londres (1932), n° 800 (commem. cat. p. 159, n° 748). — Art français des XVII^e et XVIII^e siècles (Ec. des B.A. (1933), n° 150. — Art français, XVIII^e, Copenhague (1935), n° 503. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 585. — Bogota (1938).

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

99 LE BOULEVARD.

Pierre d'Italie, lavé de bistre et d'encre de Chine. Quelques contours repris à la plume, et quelques touches d'aquarelle. H. 0,370; L. 0,535.
Après avoir fait partie de coll. particulières en Suisse, et en Allemagne, ce dessin est entré, en 1929, dans la coll. Frits Lugt.

A gauche, sont assis sous des arbres, autour d'une table de café, un homme et deux femmes, à qui un garçon limonadier apporte des rafraîchissements, tandis qu'un vieux mendiant barbu leur tend son chapeau. D'autres groupes semblables sont un peu plus loin. Au centre, un jeune couple traverse la chaussée encombrée de voitures. Cette chaussée occupe la partie droite de la composition. Des voitures, un carrosse conduit par un cocher à tricorne.
Dans l'angle inférieur gauche, on lit à l'encre, d'une écriture du XIX^e^ siècle : « Benazeht ».
Ce dessin aquarellé représente une vue prise vers 1760 *sur « le boulevard », large chaussée aux bas-côtés plantés de beaux arbres, créée par Louis XIV sur les anciens remparts de Paris, et qui fut pendant le XVIII^e^ siècle une des promenades favorites des Parisiens.*
Il se rattache à toute une série de compositions faites par G. de Saint-Aubin vers 1760-61; *parmi celles-ci,* la Parade du boulevard (*National Gallery, Londres*) *et* la Réunion du boulevard (*Musée de Perpignan*) *sont les deux plus intéressantes.*
A comparer aussi avec les tableaux des portraits à la mode *et* la Promenade des remparts de Paris, *exécutés par Augustin de Saint-Aubin.*

Bibl. E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin (1931), t. II, n° 525, repr. dans le t. I, pl. VI.

Collection Frits Lugt.

100 LE SALON DU LOUVRE EN 1769.

Pierre noire, plume et lavis d'encre de Chine, avec quelques rehauts à la plume, d'une encre un peu bistrée. H. 0,180; L. 0,240.
Coll. de Mme la Comtesse de Behague; coll. de M. H. de Ganay.

Le panneau principal de l'exposition ou plus exactement la partie gauche de ce panneau, avec quelques groupes de visiteurs arrêtés devant les peintures et, à droite, devant une des tables supportant les sculptures.
Quelques notes manuscrites de la main de l'artiste : en haut à gauche, à l'encre : « 11. 15 pieds sur 10 » et en dessous : « M. Casanova, deux sujets de classe qui sont des plus beaux. » (Allusion aux deux tableaux de Casanova catalogués au livret sous le n° 24.)
En haut vers le centre : « Par Mr Van Loo ». Enfin à gauche, près de deux portraits ovales : « Mme Guesnon de Pommeuil et M. Pajou ».
Dans ce dessin, la plupart des tableaux exposés sont très reconnaissables, d'autant plus que le Cabinet des Estampes de la B.N. à Paris possède le livret du Salon de 1769 *illustré par G. de Saint-Aubin* (cf. E. Dacier, op. cit., t. II, n° 1.028).
Sur l'une des pages de garde de ce livret l'artiste a dessiné sommairement l'aspect général de l'exposition, ce qui permet de situer exactement les œuvres

ici représentées : elles occupaient la partie gauche du grand panneau, face aux fenêtres.

En haut à gauche, après deux cadres ovales « Achille reconnu à la cour de Déidamie, *de Mallé* (n° 11 *du livret*) ; *puis l'un au-dessus de l'autre :* l'Hymen veut allumer son flambeau à celui de l'Amour, *d'Amédée Van Loo, et* Hercule et Omphale *de Lagrenée, enfin le grand tableau de Vien :* l'Inauguration de la statue équestre du Roi.

Au-dessous, de gauche à droite : un Port orné d'architecture, *d'Hubert Robert, puis les uns au-dessus des autres :* Mme Guesnon de Pommeuil *et* Pajou, *les deux portraits de Roslin (il convient de remarquer que le premier de ces portraits n'était pas exposé le* 10 *ni le* 19 *septembre, quand l'artiste a illustré son livret) et la* Pourvoyeuse *de Chardin; c'est ensuite l'*Education de l'Amour, *de L.-M. Van Loo; puis trois portraits ovales les uns au-dessus des autres, difficiles à identifier; ensuite, sur le même rang :* le Désordre d'un Cabinet, *de Rolland de la Porte;* le Marquis et la Marquise de Marigny, *de L.-M. Van Loo, et une* Espagnole jouant de la guitare, *du même; le pendant de ce dernier tableau, une* Allemande jouant de la harpe, *se trouve un peu plus loin, au delà de deux portraits ovales.*

Bibl. E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin, t. II (1931), pp. 143-144, n° 798, repr. t. I, pl. XXXI.

Collection particulière.

101 L'INCENDIE DE L'HOTEL-DIEU EN 1772 (pl. 7).

Signé en bas à gauche : G. de S.A. 1772.
Crayon, aquarelle et gouache. H. 0,165; L. 0,230.
Coll. F. de Ribes-Christofle (vente Paris, 10-11 décembre 1928, n° 15 repr.); coll. Mme Lippmann-Mayer; coll. D. David-Weill.

Au premier plan, le Petit Pont et, au delà, tous les bâtiments de l'Hôtel-Dieu en flammes : le pignon de la Salle du Légat et celui de la Salle Jaune et, à gauche et à droite, la perspective de la façade dans cette salle donnant le long du quai.

Il existe trois autres dessins de l'artiste de l'Incendie de l'Hôtel-Dieu en 1772, *le plus important dans la coll. Georges Dormeuil* (E. Dacier, op. cit., n° 473 et 475-476). *Le dessin exposé ici, diffère de celui de la coll. Dormeuil, en ce qu'il est pris de plus loin.*

L'artiste a exécuté en outre trois autres dessins sur les Ruines de l'Hôtel-Dieu après l'incendie de 1772; *l'un conservé au Musée Carnavalet, les deux autres au Cabinet des Estampes à la B.N.* (cf. E. Dacier, op. cit., n°s 477, 478, 479).

L'incendie qui se déclara dans la nuit du 29 *au* 30 *décembre* 1772 *et ravagea les bâtiments de l'Hôtel-Dieu situés sur la rive droite du petit bras de la Seine a été représenté plusieurs fois par les artistes contemporains, G. de Saint-Aubin et Hubert Robert entre autres.*

Bibl. Marcel Aubert, l'Hôtel-Dieu et l'incendie de 1772 (Sté d'Iconographie parisienne, 1910). — E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin, t. II (1931), p. 78, 474.

Exp. Vie Parisienne au XVIII[e] siècle, Musée Carnavalet (1928), n° 220.

Collection D. David-Weill, Paris.

102 UNE FÊTE NAUTIQUE AU COLISEE.

Aquarelle relevée de gouache, un trait de plume. H. 0,167; L. 0,227.
Coll. H. Destailleur (vente Paris, 26-27 mai 1893, pièce 52 du recueil n° 112 : Fête nautique; et 19 et 23 mai 1896, n° 870); coll. Jacques Doucet (vente Paris, 16-17 mai 1906, n° 44 : vue d'un monument avec colonnade et personnages); coll. Henry Pannier. Passé en 1927 dans la coll. F. Kœnigs, Harlem.

La nuit, devant la façade postérieure du Colisée, sur le vaste bassin entouré d'une colonnade illuminée, se déroule une fête nautique. Entre les colonnes, autour du bassin, une foule de curieux.

Dans le ciel, sur un nuage, la Nuit sur son char.

Au verso, entièrement lavé d'un gris sale on voit, dans un angle, le petit croquis à la plume d'une loge flanquée de deux colonnes, avec cette note de la main de l'artiste : « colonnes peintes ».

« Le Colisée, construit pour y donner des fêtes et des spectacles, occupait l'espace construit aujourd'hui entre la rue du Colisée, le faubourg Saint-Honoré, l'avenue Matignon et celle des Champs-Elysées. Il était l'œuvre de Le Camus; commencé en 1769, inauguré en 1771, il n'eut guère qu'une dizaine d'années d'existence. On en a la description, publiée en 1771 par Le Rouge. » (E. Dacier, op. cit., t. II, p. 84.)

On connaît un album de dessins sur le Colisée exécutés par Saint-Aubin, cahier de 16 pages, dont 13 sont illustrées (coll. D. David-Weill); en outre, il existe cinq dessins ou gouaches sur des vues du Colisée ou des fêtes qui y furent données; un de ces dessins, aquarellé, est conservé au Musée du Louvre (Inv. 32.751), enfin signalons une peinture exposée au Salon du Colisée de 1776 sous le n° 247. (E. Dacier, op. cit., n° 498.)

Bibl. E. et J. de Goncourt : L'Art du XVIII[e] siècle (1880), 3[e] éd., t. I, p. 144. — P.-A. Lemoisne « Les Arts », t. VI (mars 1907), p. 25 repr. — C.-F. Foerster : Sammlung Franz Kœnigs franz. Meister des XVIII Jahrh. (1930), pl. XIV. — E. Dacier : G. de Saint-Aubin, t. II (1931), p. 85, n° 504.

Exp. Saint-Aubin, Paris (1925), n° 59, pl. X. — Amsterdam, Rijksmuseum (1929), Oude Kunst, n° 227. — Art français, Londres (1932), n° 886 d. — Musée Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 37, pl. XXIII. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 580.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

103 L'INTERIEUR DE LA DEUXIEME SALLE DE L'OPERA AU PALAIS-ROYAL.

Pierre noire, rehaussée de lavis et de sanguine. H. 0,198; L. 0,125.
Cité par Goncourt comme se trouvant dans la coll. Delaherche (p. 449) (vente Paris 26-27 mai 1893); coll. H. Destailleur, pièce 50 du recueil n° 112, et 19-23 mai 1896, n°° 689; coll. Salvator Mayer.

Vue de la salle, sans doute au cours d'une répétition. Sur le plateau, deux acteurs. Des musiciens dans l'orchestre, quelques spectateurs au parterre et un garde français en faction. Tout à fait au premier plan, une rangée de femmes assises, vues de dos. A droite, les quatre étages de loges.

Au verso, sont tracés plus de cent vers, ou plutôt cent petites lignes peu lisibles, écrites au crayon noir, à la sanguine, à la plume, dans lesquelles Gabriel

se plaint de l'affluence du monde aux représentations de son temps (Goncourt, p. 449).
Voici quatre de ces lignes :
« Vingt flots accumulés d'étourdis méprisables.
Poussent le spectateur, le submerge et l'accolle (sic)
Voici ce que Voltaire autrefois écrivit
Quand un pareil usage aigrissait son esprit... »
D'après M. Paul Jarry, on aurait là une vue de la deuxième salle de l'Opéra au Palais-Royal, édifiée par Moreau sur l'emplacement de la première salle (détruite par un incendie le 3 avril 1763) et inaugurée le 26 janvier 1770. Cette deuxième salle de l'Opéra fut aussi détruite par un incendie dans la nuit du 8 juin 1781.
Il existait dans la coll. La Beraudière (vente à Paris, 16-17 avril 1883, n° 257) un dessin de Saint-Aubin intitulé Une représentation à l'Opéra sous Louis XV.

Bibl. E. de Goncourt : L'Art au XVIII[e] siècle, t. II, p. 228. — Paul Jarry : Le Figaro Artistique (24 avril 1924) repr. — E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin, t. II (1931), pp. 80-81, n° 486.

Exp. La Musique et la Danse, Paris (1923), n° 115. — Saint-Aubin, Paris (1925), n° 49. — Dessins de décoration et d'habits de théâtre, Opéra (1925), n° 88, sous le titre proposé par M. P. Jarry : Répétition d'un concert à l'Opéra. — Le théâtre à Paris aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, Musée Carnavalet (1929), n° 193. — Art français au XVIII[e] siècle, Copenhague (1935), n° 501. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 583.

Musée de l'Opéra, Paris.

104 REUNION DANS UNE GALERIE.

Signé en bas, à gauche : G. de S.A. f. 1776.
Pierre noire et plume. H. 0,187; L. 0,140.
Vente anonyme (Paris, 20-21 mai 1873, n° 131; illustration d'une galerie); coll. J.D. (Jacques Doucet) (vente Paris 16-17 mai 1906, n° 43 « Intérieur d'une galerie de tableaux », avec les dimensions 0,175 × 0,135 repr.); coll. Georges Pannier. Passé en 1928 dans la coll. de F. Kœnigs à Harlem.

Dans une longue galerie, dont le plafond est soutenu à gauche et à droite par deux colonnes cannelées, des personnages sont assis à côté d'un poêle au premier plan à gauche et boivent; à droite, une jeune femme et une fillette sortent en courant. Au second plan, au centre, un homme, monté sur un escabeau, allume un lustre et, vers la droite, plusieurs hommes réunis autour d'une table jouent (sans doute aux échecs). Au milieu, un chien et un chat. Plusieurs inscriptions sur le dessin, de la main de l'artiste : en haut « deux lignes au crayon, illisibles, datées, l'une du 18 mars 1776, l'autre du 29 may 1776, sur une console à gauche ». Dessiné par G. de Saint-Aubin, 3 avril 1776; à droite : « Apothéose des échecs par M. de St A. »

Bibl. P.- A.Lemoisne : Les Arts, t. VI (mars 1907), p. 29. — C.-F. Foerster : Sammlung Franz Kœnigs franz. Meister des XVIII Jahrh. (1930), pl. XIII. — E. Dacier : G. de Saint-Aubin, t. II (1931), p. 117, n° 663.

Exp. Saint-Aubin, Paris (1925), n° 69, Amsterdam, Rijksmuseum (1929), Oude Kunst, n° 279. — Musée Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 39.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

105 LE COURS DU CHIMISTE SAGE A LA MONNAIE.

Pierre noire, relevée de plume et de lavis d'encre de Chine. H. 0,194; L. 0,120. Coll. G. Mühlbacher (vente Paris, 15-18 mai 1899, n° 270, sous le nom d'Augustin de Saint-Aubin et avec la date erronnée de 1774); coll. Jacques Doucet (vente Paris, 5-8 juin 1912, n° 51 du cat. par E. Dacier); coll. de Mme la Comtesse de Béhague; coll. de M. H. de Ganay.

Le cours a lieu dans la grande salle de la Monnaie, au plafond décoré de peintures allégoriques, où est actuellement le musée. Des auditeurs assis ou debout, tournent le dos au spectateur. Certains sont près du poêle au premier plan à gauche, le tuyau de celui-ci, soutenu par une armature à plusieurs bandes, traverse obliquement la pièce. Des rayons de soleil, entrant par les hautes fenêtres de droite baignent la salle dans une lumière diffuse, à travers laquelle on distingue la silhouette du professeur debout devant le manteau de la haute cheminée chargée de cornues et de bocaux.

On lit en haut, au crayon de la main de l'artiste : « Une vue en face de M. Sage soutenant un vase d'essai dans les mains », en bas à gauche : « G. de Saint-Aubin f... » et à droite : « 1779 ». Sur le poêle se voient également les initiales de l'artiste : G. de S.A.

Goncourt (p. 442 avec la date de 1778) dit avoir vu ce dessin alors qu'il était « à vendre en 1881 ».

Ce dessin est à comparer à deux autres études sur le même sujet exposées toutes deux à l'exposition des Saint-Aubin (1925) sous les n°s 81 et 82, et cataloguées par E. Dacier (op. cit., pp. 69-70) sous les n°s 435 et 437.

La chaire de minéralogie et de métallurgie docimastique fut créée à l'Hôtel des Monnaies, par lettres patentes du 11 juin 1778, en faveur de B.-G. Sage, de l'Académie des Sciences, qui commença son cours le 2 décembre suivant et le poursuivit en présence d'un nombreux auditoire (Mém. Secrets, 3 août 1778, et 17, 18, 20 janvier 1781).

Bibl. Repr. en fac-similé dans Soc. de repr. des Dessins de Maîtres (3e année, 1911), de la coll. Doucet, notice par E. Dacier. — E. Dacier : Gabriel de Saint-Aubin, t. II (1931), p. 70, n° 436, repr., pl. XIV. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 86.

Collection du Marquis Hubert de Ganay.

JOSEPH VERNET

Avignon 1714 - Paris 1789

Joseph Vernet, fils d'un peintre décorateur, fut le chef d'une lignée célèbre d'artistes. Après avoir travaillé avec son père, il alla à Aix, puis de là se rendit en Italie, et se fixa à Rome où il connut Pannini et le peintre lyonnais Manglard, qui peignait dans le goût de Claude Lorrain. Vernet travailla dès lors

dans un sens plus naturaliste, obtint un grand succès et, de nombreuses années après, il revint à Paris où il fut reçu académicien en 1753. *Le Marquis de Marigny lui commanda pour le Roi, la grande série des « ports de France » qu'il exécuta en dix ans.*

106 LE TEMPLE DE LA SIBYLLE A TIVOLI.

Lavis d'encre de Chine. H. 0,262; L. 0,379.
Coll. Desperet; coll. Armand Valton.

Au sommet d'un mur à deux rangées d'arcades, se dresse le temple de la Sibylle, à demi en ruines.

A rapprocher d'une gravure de Piranèse représentant le même site vers la même époque, et d'un dessin de Fragonard, le Temple de Vesta à Tivoli (*Musée de Besançon*).

Joseph Vernet a séjourné en Italie pendant dix-neuf ans, de 1734 *à* 1753. *Jeune, il fut attiré par les sites pittoresques de Tivoli. Sa conception d'un paysage enveloppé d'une atmosphère de lumière parut une nouveauté alors. Plus exactement, sous l'ascendant de son maître Manglard, il revenait à la tradition de Claude Lorrain. Mais cette influence ne suffit pas à expliquer son œuvre dans laquelle il y a à la fois du Salvator Rosa et du Thomas Wyck.*

Bibl. P. Lavallée : Dessins français au XVIII[e] siècle à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, p. 46, pl. XXIII.

Exp. Art français des XVII[e] et XVIII[e] siècles (Ec. des B.A., 1933), n° 156. — Art français au XVIII[e] siècle à Copenhague (1935), n° 528.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

LOUIS-GABRIEL MOREAU DIT L'AINE

Paris 1739-1805

Fils d'un perruquier, il travailla avec le paysagiste Demachy. Reçu à l'Académie comme « paysagiste », en 1764, *avec une « vue d'architecture », il persévéra dans ce genre, prenant ses motifs plus spécialement dans la région parisienne. Sa sensibilité de vision et son naturalisme, en font, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, un des précurseurs des paysagistes français du XIX[e] siècle. Il concourut par son travail à la gloire de son jeune frère Jean-Michel Moreau* (1741-1814), *un des plus charmants dessinateurs et illustrateurs de cette époque.*

107 PAYSAGE : MAISONS AU BORD D'UNE RIVIERE.

Signé en bas à gauche : L. Moreau.
Plume et aquarelle. H. 0,195; L. 0,280.
Coll. Marius Paulme (vente Paris, 14 mai 1929, n° 167, pl. C). Passé dans la coll. F. Kœnigs, Harlem.

Au bord d'un cours d'eau, à gauche de la composition, se tiennent trois personnages. Au second plan, vers le centre, quatre hautes constructions rustiques mitoyennes auxquelles donne accès l'escalier d'un jardin. Au centre, sur le sol, deux tonneaux.

Bibl. G. Wildenstein : Louis Moreau (1923), p. 62, n° 48, pl. XXIII.

Exp. Hubert Robert (1922), n° 124 repr. — Musée Boymans, Rotterdam (1934-1935), n° 75, pl. XXXIII. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 566.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

PIERRE-PAUL PRUD'HON

Cluny (Saône-et-Loire) 1758 - Paris 1823

Elève de Devosge à Dijon, Prud'hon obtint en 1784, le Prix de Rome des Etats de Bourgogne. En Italie, il fut attiré par l'art du Corrège et de Pierre de Cortone, et participa, à son retour en France, assez régulièrement aux Salons de 1791 à 1822. A la fois peintre d'histoire, de portrait, décorateur, illustrateur, dessinateur de monuments et d'objets d'art, il peut être considéré comme un des grands artistes qui font transition entre le XVIII^e^ et le XIX^e^. Encore pénétré de l'esprit du XVIII^e^, il ne cherche pas à échapper au goût de l'antiquité, qui sévit à ce moment. Toutefois, c'est avec un esprit corrégien et praxitelien qu'il se livre à ces interprétations pleines de grâce et de volupté païenne. Peintre de l'impératrice Joséphine, dont il fit un beau portrait (Musée du Louvre), il fut professeur de dessin de l'impératrice Marie-Louise, et dessina pour elle la « chambre d'atours », qui lui fut offerte par la Ville de Paris; ainsi que le berceau du Roi de Rome. Décoré en 1808, membre de l'Institut en 1816, il occupait un atelier au Louvre d'abord, puis à la Sorbonne. Par son dessin moelleux, ses effets de clair-obscur et un certain sens d'émotion, il annonce le romantisme.

108 **PORTRAIT DE Mlle CONSTANCE MAYER (pl. 8).**

Signé en bas à gauche, à l'encre. P.-P. Prud'hon.
Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier gris-beige.
H. 0,480; L. 0,370. Inventaire RF. 1.579.
Donné par Prud'hon après la mort de Mlle Constance Mayer, à son ami, le peintre Auguste-Joseph Carrier (vente Paris, 9-10 mars 1846, n° 204). Racheté par la famille Carrier sous le nom de Thoré-Burger; coll. Carrier (vente Paris, 6 avril 1868, n° 143); coll. A. Louis-Charles Bellanger, qui le légua au Louvre en 1887.

Elle est vue en buste, de trois quarts à droite, la tête légèrement inclinée, et sourit. Elle porte un ruban noué dans les cheveux, et est vêtue d'un corsage court largement ouvert sur une chemisette blanche, laissant le cou très découvert.

Ce portrait dessiné aurait été exécuté d'après Jal (Dict. Critique et biograph. d'histoire) en 1806 ou 1807, ce qui paraît véridique, d'après Ch. Gueulette (Gaz. des Beaux-Arts, 2^e^ période, t. XIX (1879, p. 483), en 1817, et il ajoute que Prud'hon avait placé ce portrait dans son atelier près de son chevalet. Quand, après la mort de Mlle C. Mayer, il s'installa chez M. de Boisfremont, il emporta ce dessin, mais il le donna, peu de temps après, à son ami Carrier, peintre de

miniatures : « Cachez-le bien, mon ami, lui dit-il, je ne suis plus assez fort pour en supporter la vue. »

Mlle Constance Mayer était née en 1778. *Après avoir été l'élève de Suvée et de Greuze, elle entra dans l'atelier de Prud'hon en* 1802. *En* 1810, *elle s'installa à la Sorbonne dans un appartement voisin de celui de son maître, s'occupant de lui et lui apportant un peu de bonheur dans sa triste vie. Sa peinture est très inspirée de celle de Prud'hon, et sa toile* le Rêve de Bonheur (*Louvre*) *est évocatrice de son art. Mais leur collaboration fut, hélas, interrompue par le suicide de Mlle Mayer en* 1821.

Bibl. Ed. de Goncourt : Cat. de l'œuvre de Prud'hon (1876), p. 65-66, n° 22. — Tauzia, 2e notice supplémentaire des dessins (1888), p. 158, n° 2.156. — Ch. Martine : Dessins de Maîtres français, P.-P. Prud'hon (1923), n° 9 repr. — J. Guiffrey : P.-P. Prud'hon (Musée du Louvre, 1924), pp. 37-38, n° 23, pl. XX. — J. Guiffrey : L'œuvre de P.-P. Prud'hon (1924), pp. 212-213, n° 567. — Edmond Pilon : Constance Mayer (1927), repr., p. 8. — H. Leporini : Prud'hon (1925), n° 8 repr. — Alinari, t. VI, pl. CCLXXXIX. — R. Régamey : Prud'hon (1928), p. 32, repr., pl. XXXII.
Gravé par Léopold Flameng dans la Gazette des Beaux-Arts, t. VII (1860), pl. et à la p. 354; et par A. Gusman, dans Ch. Blanc, Hist. des peintres de toutes les écoles, Ec. française, t. III (1865), Prud'hon, p. 19.

Exp. Tableaux français du XVIIIe siècle, Paris (1860), n° 38. — Ec. des Beaux-Arts (1875), n° 125. — Art français, Londres (1932), n° 846 (commem. cat., p. 156, n° 733, pl. CLXXXII). — Portraits et figures de femmes (1935), n° 132. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 705.

Musée du Louvre.

109 ADIEUX D'HECTOR A ANDROMAQUE.

Crayon noir et craie blanche sur papier gris. H. 0,400; L. 0,500.
Coll. Constantin (vente 29 mars 1830, n° 168); coll. Boilly (vente 19-20 mars 1869, n° 203); coll. Mahérault (vente 27-29 mai 1880, n° 252); coll. Beurnonville (vente 16-19 février 1885, n° 408); coll. Dollfus (vente 20-21 mai 1912, n° 113); coll. Ed. Pigalle. Légué par ce dernier en 1921 au Musée de Gray.

Debout et casqué, son glaive à la main, le bouclier au bras, Hector s'élance vers la droite. Andromaque, agenouillée à ses pieds, suppliante, lui présente Astyanax, qui joint les mains vers lui. Au second plan, à gauche, Priam est prosterné devant une statue de Vénus dont il baise les pieds. A droite, sur un escalier, plusieurs personnages semblent attendre Hector.
A l'exposition Prud'hon de 1874, *et dans plusieurs catalogues de vente, ce dessin est désigné comme représentant* « Enée se disposant à reprendre le combat au moment de la chute de Troie » (*Enéide, livre II, vers* 671 *et s.*). *Cependant, rien dans ce dessin ne représente l'incendie, le désordre qui accompagnaient les derniers instants de la ville de Troie, et de la demeure d'Enée* (cf. Guiffrey, op., cit., p. 88).

Bibl. Ed. de Goncourt : Cat. raisonné de l'œuvre, de P.-P. Prud'hon (1876), p. 115. — Jean Guiffrey : L'œuvre de P.-P. Prud'hon (Soc. de l'Hist. de l'Art français) (1924), n° 246.

Exp. Prud'hon, Paris (1874), n° 348. N'a pas figuré à l'exposition Prud'hon de 1922, bien que mentionné au catalogue sous le n° 117.

Musée de Gray.

110 VENUS AU BAIN.

Crayon noir estompé avec quelques rehauts de craie blanche, sur papier bleuté. H. 0,510; L. 0,340.
Coll. de Boisfremont (vente 9 avril 1870, n° 42); coll. H.-E. Perrin, donné par lui-même au Musée des Arts Décoratifs en 1909 en souvenir de son père Emile Perrin.

Elle est nue et assise, tournée de trois quarts à gauche.
Etude d'après le modèle, pour la figure de Vénus assise, dans la peinture du Louvre. Une Vénus assise *qui est peut être ce dessin ou le n° 186 du cat. Guiffrey (à la pierre noire) figurait à une exposition à Troyes, en mai 1864 sous le n° 1223. Il appartenait à M. Julien Gréau.*

Bibl. Jean Guiffrey : L'Œuvre de P.-P. Prud'hon (Soc. de l'Hist. de l'Art français) (1924), n° 187. — R. Régamey : Prud'hon (1928), p. 50, repr. pl. XLVIII.

Musée des Arts Décoratifs.

111 ETUDE DE FEMME NUE, COUCHEE.

Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,330; L. 0,580. Coll. de Boisfremont, Laperlier (vente Paris, 11-13 avril 1867, n° 99). Armand-Valton. Légué par M. Valton à l'Ecole des Beaux-Arts.

Figure de femme nue, les yeux clos; elle est étendue, tournée de trois quarts à gauche, le bras droit allongé et reposant sur un coussin.
Etude de la figure de la mère, pour le Rêve du Bonheur, *tableau peint par Mlle Constance Mayer, exposé au Salon de* 1819; *aujourd'hui au Louvre. Il existe une esquisse de ce tableau, avec les figures nues, dans la collection de M^me^ Hector Lefuel.*

Bibl. A. Michel : Hist. de l'Art, t. VII, 1^re^ partie, p. 112, repr. — Ch. Saunier : Les Dessins de Prud'hon, dans la « Renaissance de l'Art Français » (1922), p. 316. — J. Guiffrey : L'Œuvre de P.-P. Prud'hon (1924), n° 97. — P. Lavallée : Dessins français du XVIII^e^ siècle à l'Ecole des Beau-Arts, p. 94, pl. XLVII.

Exp. Prud'hon, Ec. des Beaux-Arts (1874), n° 458. — Prud'hon, Petit Palais (1922), n° 234. — Art français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Ec. des Beaux-Arts (1933), n° 142, repr. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 712.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

JACQUES-LOUIS DAVID

Paris 1748 - Bruxelles 1825

Sa vie et son œuvre sont intimement liées à l'histoire de son temps, elles l'expriment et la dépassent. Né en plein XVIII^e^ siècle, David reçoit les conseils de Boucher et l'enseignement de Vien. De longues années, avec cette passion qui est en lui, il lutte pour le Prix de Rome qu'il obtient en 1774. *Rome devait confirmer certaines de ses tendances, sa haute idée de l'art, son naturalisme*

qui le pousse vers les Bolonais, mais surtout, lui apporter avec l'amitié de Quatremère de Quincy la révélation d'une antiquité, romaine dans sa dignité et sa rigueur. Le « Serment des Horaces » en 1785 *affirme la primauté de la ligne sur la couleur et le mouvement, et le retour à un humanisme classique. David se jette dans le mouvement révolutionnaire, en militant passionné et les épisodes tragiques du temps lui inspirent des chefs-d'œuvre : « Serment du Jeu de Paume »* (1789) *et « Marat »* (1793). *Ses portraits nous montrent le grand observateur de tout ce qui est humain et l'admirable peintre. Bonaparte est un héros à sa taille et il décrit les fastes du nouveau régime dans « le Sacre »* (1805-1808) *et « la Distribution des Aigles »* (1810). *Peu à peu sa vision se refroidit et se systématise dans « Léonidas aux Thermopyles »* (1814). *Au retour des Bourbons, il s'exile en Belgique, où son influence marque la jeune génération de peintres, et il meurt en* 1825 *à Bruxelles, entouré de vénération. Dans ses derniers portraits « l'Homme au chapeau noir » et « les trois Dames de Gand » qu'on tend à lui attribuer, il reste égal au meilleur de lui-même. L'art du XIX^e^ siècle ne s'expliquerait pas sans la nécessaire révolution de David, ses résonnances profondes et les réactions qu'elle va provoquer.*

112 FUNERAILLES DE PATROCLE.

Pierre noire, plume, lavée d'encre de Chine, avec rehauts de gouache blanche. H. 0,332; L. 0,758. Inventaire R.F. 4004.

Un immense bûcher domine et centre la composition. Sur un lit de parade repose le corps de Patrocle qu'Achille tient embrassé. Les chevaux d'Achille ont traîné jusqu'aux marches du bûcher le cadavre d'Hector. A gauche, l'autel où Calchas égorge les princes troyens, et, à droite, le cortège du sacrifice. A l'arrière plan, les tentes grecques et le tumulte du camp. On devine à l'horizon les proues de la flotte grecque tandis qu'apparaissent dans le ciel Apollon sur son quadrige et des déesses.

J.-L. David signale (p. 632) *une esquisse des* Funérailles de Patrocle *peinte à Rome en* 1778, *et disparue du temps même de David. Cette esquisse serait la partie centrale modifiée de ce dessin (cf. Salon de* 1781 *où elle se trouve décrite sous le n°* 314). *Kl. Holma signale ici de nombreuses réminiscences des décorations du Raphaël et du Dominiquin. Le corps de Patrocle annonce celui d'Hector dans la* Douleur d'Andromaque *et celui de* Lepelletier *assassiné.*

On peut voir dans ce dessin une sorte de prélude aux projets de fêtes révolutionnaires (cf. J. Vallery-Radot, Art vivant, n° 24, 15 décembre 1925).

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, n° 3191. — R. Cantinelli : David (1930), p. 13 et pl. III *a*. — K. Holma : David (1940), pp. 33-34.

Exp. David, Orangerie (1948), n° 88.

Musée du Louvre.

113 LE PESTIFERE (1780).

Signé : « David. »
Plume, encre de Chine, sur trait de mine de plomb. H. 0,210; L. 0,151.
Coll. Gatteaux.

La tête seulement, vue de face, appuyée sur sa main droite, enveloppée d'un linge formant turban. Le visage révèle une profonde souffrance, la bouche est ouverte dans un cri.

A droite : inscription à la plume, de la main de l'artiste : « Etude de la tête de pestiféré de mon tableau de Saint-Roch qui est à Marseille. »

En bas, autre inscription, de la même main : « Fait à Ferrare par David, au retour de son premier voyage de Rome en 1780 *et donné à son ami ... le 7 Germinal, an VIII de la République française. »*

Le tableau Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour les pestiférés, *fut exécuté en Italie en* 1780 *et présenté au Salon de* 1781. *David s'est certainement inspiré du tableau de Poussin,* la Peste des Philistins, *mais il est intéressant de voir l'artiste, partant d'un modèle classique, donner à son dessin un caractère d'inquiétude et de mélancolie déjà romantique qui annonce Gros et les recherches de Géricault. Il y a chez David un conflit que nous pouvons surprendre ici entre la beauté pure, indifférente du néo-classicisme et la tendance expressive et réaliste de son tempérament. Notons dans ses propos à Delécluze cette phrase significative : « Voyez-vous, mon ami, voilà ce que j'appelais alors l'antique tout cru. Quand j'avais copié ainsi cette tête avec grand soin et à grand'peine, rentré chez moi, je faisais celle que vous voyez dessinée, après je l'assaisonnais à la sauce moderne, comme je disais en ce temps-là. Je fronçais tant soit peu le sourcil, je relevais les pommettes, j'ouvrais légèrement la bouche, enfin je lui donnais ce que les modernes appellent l'expression et c'est ce qu'aujourd'hui* (en 1807) *j'appelle la grimace. »*

Bibl. Muntz : Guide de l'Ecole des Beaux-Arts, p. 185. — P. Lavallée : Dessins du XVIII[e] à l'Ecole des Beaux-Arts, p. 78 et pl. XXXIX. — P. Lavallée : Le Dessin romantique, Revue de l'Art anc. et mod. (1930), I, p. 220 et repr. — R. Cantinelli : David (1930), p. 13. — Klaus Holma : David (1940), p. 36-8. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 92.

Exp. David, Ingres,Géricault (1934), n° 35. — Dessins français du XIII[e] au XIX[e], Bogota (1938), n° 37. — De David à nos jours, Buenos-Ayres (1939), n° 222. — David, Orangerie (1948), n° 139.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

114 SERMENT DU JEU DE PAUME.

Signé en bas, à droite : « J.-L. David, faciebat anno 1791. »
Plume, lavée de bistre. H. 0,650; L. 1,05. Inventaire R.F. 1914.
Vente du 17 avril 1826, n° 26. Légué au Musée du Louvre par David-Chassagnol en 1892. Mis en dépôt au Musée de Versailles.

Dans la Salle du Jeu de Paume, à Versailles, les députés du Tiers Etat prêtent serment.

Au centre, Bailly debout sur une table, faisant le geste du serment. Devant lui, au premier plan, l'abbé Grégoire, le pasteur Rabaut Saint-Etienne et le chartreux Dom Gerle.

A la gauche de Bailly : Sieyès assis, Robespierre qui comprime les battements de son cœur, Dubois-Crancé, Mirabeau, le père Girard. Au coin du tableau, assis, les bras croisés sur sa poitrine, Martin d'Auch qui fut opposant.

A la droite de Bailly, Barrère assis, en train d'écrire. On reconnait en outre : Petion, Bujot, Merlin, Dupont de Nemours, Roederer, Rewbel, Guillotin, Regnaud de Saint-Jean d'Angély, Prieur de la Marne, etc...
Et dans les loges, à gauche, les enfants de David.
La figure de Bailly et le groupe de l'abbé Grégoire, de Rabaut Saint-Etienne et de Dom Gerle ont été découpés et recollés.
Commandé à David par la Société des Amis de la Constitution qui organisa une souscription nationale, et exposé au Salon de 1791 (n° 132).
Il existe des dessins préparatoires qui montrent les diverses conceptions de l'artiste et la forme que prit peu à peu la scène : voir les pages consacrées par Kl. Holma à la genèse de cette composition (op. cit., pp. 58 61 et pl. XVIII-XX).
Gravé à l'eau-forte par Vivant-Denon; gravé en petit par Couché fils; gravé à l'aqualinte par Gazet, réduit par Jazet.

Bibl. J.-L. David, pp. 635-656. — J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. II, n° 3197. — Cl. Saunier : L. David (1904), pl. L. — R. Cantinelli : David (1930), pp. 32-33, pl. XXVII. — K. Holma : David (1940), pl. XXI, pp. 58-59. — David Llyod Dowd : Pageant Master of the Republic, J.-L. Davis (1948), pp. 37-38, pl. VII (*cf. pl. VIII à X*). — R. Rosenau, the Painter J.-L. David, London (1948), pl. XII.

Exp. Expos. boulevard des Italiens (1863). — David :Orangerie (1948), n° 97. — La Révolution Française, Bibliothèque Nationale (1928. — Paris et la Révolution, Musée Carnavalet (1931). — Art français, Londres (1932), n° 863.

Musée de Versailles.

115 a PORTRAIT DE DANTON.

Crayon noir. H. 0,076; L. 0,062.
Coll. de Saint-Albin.
Il est représenté en buste, de profil à gauche, la tête enfoncée dans le col de sa veste, le front proéminant au-dessus des yeux rentrés, le nez court, les lèvres épaisses.
Dans la partie supérieure : « Danton par David. »
Robinet, dans une étude sur l'iconographie de Danton (Révolution française, XIV, 1788, pp. 707-718) *décrit plusieurs croquis de Danton par David, dont celui-ci, et signale une caricature que David aurait exécutée, le jour de la mort de Danton, du café de l'Ecole, au moment du passage de la charrette, et qui aurait appartenu au peintre Chenavard.*

Bibl. J.-L. David, p. 657. — Catalogue de la coll. Wicar. (1889), n° 1251. — R. Cantinelli : David (1930), pl. XXXVI. — K. Holma : David (1940), p. 61. — David Lloyd Dowd : Pageant Master of the Republic J.-L. David (1948), p. 139 et note.

Exp. David (1948), n° 104.

Palais des Beaux-Arts de Lille.

115 b PORTRAIT DE BAILLY.

Crayon noir sur papier blanc. H. 0,098; L. 0,080.
Dans la partie supérieure, inscription : « Bailly par David. »
Bailly (1736-1793), *auteur d'ouvrages sur l'astronomie, entré à l'Académie française en* 1783, *fut élu député du Tiers en* 1789, *et bientôt président de*

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1950
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

l'Assemblée. Son rôle fut important pendant les journées de juin; il n'était pas orateur, mais l'esprit de 89 animait sa parole un peu compassée et convaincue. Maire de Paris, sa popularité tomba lors de la fusillade du Champ de Mars, en juillet 1791. *Il fut arrêté et guillotiné en* 1793.

Don de la famille Gentil au Musée de Lille. Catalogue de la coll. Wicar (1889), n° 1250.

Palais des Beaux-Arts de Lille.

116 LE COMTE DE SEGUR, GRAND-MAITRE DES CEREMONIES DE NAPOLEON I^er^ (ETUDE POUR LE SACRE).

Crayon noir. H. 0,185; L. 0,227.

En buste, de trois quarts vers la droite, en grand habit de cour, la physionomie spirituelle et altière.

Louis-Philippe, comte de Ségur, figure de gentilhomme de l'Ancien Régime, rallié à la Révolution et à l'Empire. Né à Paris en 1753, *colonel des Dragons de Ségur, en* 1783, *il est envoyé en* 1791 *comme ambassadeur à Rome. Député de l'Isère au Corps législatif, de l'an IX à* 1813, *il devient grand-officier du Palais de l'Empereur, Maître des Cérémonies et comte de l'Empire en* 1808. *Etude pour la toile du* Sacre, *commencée en décembre* 1805. *Une vive discussion intervint entre le peintre et le Maître des cérémonies, ce dernier lui contestant l'occupation de la tribune promise par l'Empereur le jour du Sacre. Le Musée de Besançon est particulièrement riche en croquis et études pour le Sacre. On trouve des dessins de la même série au Musée Carnavalet.*

Bibl. M^me^ Bouchot-Saupique : Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art français (1929), fasc. 2, p. 224, repr. — R. Cantinelli : David (1930), pl. LXV.

Exp. Petit Palais (1936), n° 232.

Musée de Besançon.

ANNE-LOUIS GIRODET DE ROUCY DIT GIRODET DE ROUCY-TRIOSON

Montargis 1767 - Paris 1824

*Si cet élève de David reste attaché à l'antiquité et partisan du contour pur, il nous intéresse surtout par les curiosités de son esprit, ouvert aux idées nouvelles, et par la complexité de sa nature. Peintre, il se passionne pour la littérature; poète, il disserte sur les théories esthétiques. Les sujets modernes l'attirent, son envoi de Rome, le « Sommeil d'Endymion » (*1791*) exprime la poésie nocturne et une antiquité corrégienne bien éloignée de la conception néo-classique. L'un des premiers, il sacrifie aux bardes et aux dieux du Nord, dans ses décorations de Malmaison. Ses « Funérailles d'Atala », en* 1814, *où il interprète Chateaubriand, expriment bien la dualité de son talent et l'évolution du goût au début du XIX^e^ siècle.*

117 **PORTRAIT DE L'ARTISTE.**

Crayon noir. H. 0,250; L. 0,190.

Il s'est représenté à mi-corps, de face, les deux mains posées l'une sur l'autre, la droite tenant un crayon. Le visage très poussé est d'une expression ardente et sombre.

Ce portrait révèle bien le caractère pré-romantique de la sensibilité de Girodet. On devine, chez cet élève, plein d'indépendance, de David, les premières atteintes du « mal du siècle », et, derrière une certaine affectation, des inquiétudes nouvelles. « C'était un homme qui se donnait un mal infini pour être original », écrivait, avec réprobation, le fidèle davidien Delécluze. Ainsi parlait-il avec les plus grands éloges de Michel-Ange et de Jules Romain et répétait-il souvent à ses élèves : — « Que dans le choix de deux défauts, il préférait le bizarre au plat. » (L. David, son école et son temps, 1855, p. 270.)

On peut comparer ce dessin avec les portraits de l'artiste contenus dans l'Album de Dessins, du Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale ou, avec ce croquis de Delacroix, au Musée du Louvre, représentant Girodet au travail dans son atelier. (J. Guiffret et P. Marcel, Inv. des Dessins, n° 3.436.)

Bibl. Les Arts (1906), n° 75, p. 8.

Exp. Chefs-d'œuvre des Musées de province (1933), n° 155.

Musée d'Orléans.

118 **LE JUGEMENT DE MIDAS.**

Plume, sur trait de crayon noir, lavé de bistre et d'encre de Chine, rehaussé de gouache blanche (sur deux feuilles de papier collées).
H. 0,302; L. 0,500. Inventaire R.F. 5346.
Coll. Paul Becquerel (petit-neveu de Girodet).
Acquis par le Musée du Louvre à la vente Paul Becquerel (1922).

Dyonisos qui enlace Ariane au centre, tend la couronne à Apollon jouant de la lyre. Le jeune Eros, qui s'appuie sur les genoux de Dyonisos, tend une autre couronne à Apollon. Diverses figures nues sont couchées à gauche de la composition. Dans la partie droite, Silène est étendu endormi, Midas hurle de désespoir en sentant pousser ses oreilles d'âne, alors que Pan le montre de la main. Au second plan, vers la droite, un âne. Au verso, croquis au crayon représentant Dyonisos couronnant Apollon et l'inscription à la plume : « A la fabrique de tabac rue Montmartre. »

Le symbolisme de la composition et le style des figures font songer à certaines œuvres de William Blake (1757-1828) *contemporain de Girodet.*

Bibl. Œuvres posthumes de Girodet (1929).

Exp. Jeunesse des romantiques, Mus. Victor-Hugo (1927), n° 889. — Les Artistes français en Italie, Arts Décoratifs (1935), n° 505. — Gros (1936), n° 624. — Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 69.

Musée du Louvre.

ANTOINE-JEAN BARON GROS

Paris 1771 - Meudon 1835

Gros entre, très jeune, à l'atelier de David où il révèle des dispositions exceptionnelles. En 1793, fuyant la Révolution, il se rend en Italie : à Gênes, il découvre Rubens et Van Dyck, gagne la protection de Joséphine, qui l'emmène à Milan. Dans une fiévreuse et géniale esquisse, il peint Bonaparte au lendemain d'Arcole et désormais, suit la rapide ascension de son héros. A Rome, la Sixtine lui révèle la puissance de Michel-Ange. Les « Pestiférés de Jaffa » en 1804, le sacrent peintre d'histoire et poète de l'épopée napoléonienne. Gros a le sens de la masse, le sens du mouvement, le sens de la couleur, et avec cela une fougue héroïque « On ne fait pas de peinture à la spartiate » disait-il. Il applaudira aux débuts de Géricault et de Delacroix. Mais cet élève de David ne se livre pas sans remords à l'ardeur de son tempérament, l'irrésolution le meurtrit. La Restauration lui inspire encore de belles toiles (Louis XVIII quittant les Tuileries) mais la valeur de ses œuvres baisse. David, en exil, lui confie la direction de son atelier et le supplie de revenir aux traditions classiques. Les critiques qui s'élèvent contre ces dernières compositions et l'éternel dilemne de sa nature, poussent Gros au désespoir; le 25 juin 1835, il va se noyer dans la Seine, à Meudon. Mort romantique au moment où triomphe le Romantisme qu'il annonce.

119 BUCEPHALE DOMPTE PAR ALEXANDRE (pl. 9).

Plume et lavis de bistre. H. 0,205; L. 0,300.
Le jeune Alexandre retient par la crinière Bucéphale qui se cabre.
Au verso, études pour la figure d'Alexandre et croquis de cavalier.
Sujet équestre souvent traité par l'artiste. Le 1er janvier 1779, Gros enfant, adressait à sa mère une composition sur ce thème.
Il existe une esquisse (J.-B. Delestre, op cit., p. 54, fig. 17) *plus poussée, qui a été gravée par J. Boilly, à l'inverse de celle-ci.*

Bibl. J.-B. Delestre : Gros, sa vie et ses ouvrages (1867), p. 54. — Tripier-Lefranc : Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros (1880), p. 679. — G. Dargenty : Le Baron Gros (1887), p. 82. — H. Lemonnier : Gros (1906), p. 16. — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIXe siècle, Lausanne (1948), pl. V.

Exp. Gros (1936), n° 440. — Von David zu Millet, Kunsthauss Zurich (1937), n° 173. — « Gros, Géricault, Delacroix », à New-York (1938), n° 16. — French Romantic Artists, San Francisco (1939), n° 40. — Chevaux et Cavaliers (1948), n° 33.

Collection Gaston Delestre, Paris.

120 LA REDDITION D'ULM (20 octobre 1805).

Plume. H. 0,233; L. 0,317.
Cernée dans Ulm, l'armée autrichienne du général Mack, se rend à Napoléon Ier. Tandis que les drapeaux ennemis sont remis à des officiers français devant les troupes rassemblées, l'Empereur, entouré de son Etat-Major, refuse

d'un geste courtois l'épée que lui présente le général autrichien, en signe de soumission.

Au verso, l'indication : au Louvre J.-A. Gros.

Bibl. Ch. Blanc : Histoire des peintres, Ecole française (1865), t. III, p. 29. — J.-B. Delestre : Gros, sa vie et ses ouvrages (1867), p. 184, fig. 37. — Tripier-Lefranc : Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros (1880), p. 312. — G. Dargenty : Le Baron Gros (1887), pp. 48 et 82.

Exp. Gros (1936), n° 436. — Gloires militaires du Haut Doubs, Pontarlier (1945), n° 56.

Collection Gaston Delestre, Paris.

121 LE PRINCE MURAT.

Plume et crayon. H. 0,405; L. 0,292.
Coll. A. Grégoire.

Il est à cheval, de profil, tenant son bâton de maréchal de la main droite. A gauche, étude de la tête du même personnage.

Dans le bas, inscription à la plume : « Voilà à peu près la tournure que l'on peut donner au costume, d'après ce que l'on dit. A l'armée, le prince laisse croître ses moustaches. Quand vous en serez à la ressemblance, je vous prêterai un petit portrait commencé d'après nature. Girodet, à qui je l'ai prêté, me le rendra bientôt, et je vous l'enverrai. »

Joachim Murat, aide de camp de Bonaparte, maréchal d'Empire en 1804, *grand-duc de Berg et de Clèves en* 1800, *roi de Naples en* 1809, *battu à Tolentino en* 1815, *pris et fusillé.*

Etude pour la bataille d'Eylau du Salon de 1808. *Le portrait auquel fait allusion l'inscription, serait l'esquisse représentant Murat de profil à gauche, coiffé d'un bonnet de fourrure, exécuté certainement après* 1807 (*vente du* 21 *mai* 1828, n° 62, Exp. Gros 1936).

Bibl. A. Lejard : Le Cheval dans l'Art (1948), pl. CIII.

Exp. David et ses élèves (1913), n° 328. — Art français, Londres (1932), n° 848 (commém. cat. n° 854). — David, Ingres, Géricault (1934), n° 124. — Deux siècles de gloire militaire, Arts Décoratifs (1935), n° 1029. — Gros (1936), n° 423. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 664. — Bogota (1938). — Belgrade (1939). — Buenos Ayres (1939).

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

122 FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT ARRIVANT A SAINT-DENIS.

En bas, à gauche, le numéro 14.
Plume et lavis de sépia, avec quelques traits de crayon noir.
H. 0,417; L. 0,261. Inventaire R.F. 418.
Vente du Baron Gros (23 novembre 1835), n° 100 ; coll. Troyère, J.-B. Delestre. Eugène Oudinot. Acquis d'Eugène Oudinot par le Musée du Louvre en 1878.

Le Roi et l'Empereur, accompagnés de plusieurs cavaliers, arrivent à cheval devant la basilique de Saint-Denis, où les attendent l'Abbé de Saint-Denis et sa suite.

Première pensée pour le tableau du Louvre (n° 390), *commandé pour la nouvelle sacristie de l'Eglise impériale de Saint-Denis, et exposé aux Salons de*

1812 *et de* 1814. *Des études en vue de la composition définitive sont conservées au Cabinet des Dessins du Louvre* (Inv. 27023) *et dans la collection Delestre.*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. VI, n° 4611, p. 64. — J.-B. Delestre : Gros, sa vie et ses ouvrages (1867), pp. 180-83, fig. 36. — Tripier-Lefranc : Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros (1880), pp. 310 et 680. — G. Dargenty : Le Baron Gros (1887), p. 81. — H. Lemonnier : Gros (1906), p. 43, repr. p. 89.

Exp. Gros (1936), n° 426. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 663.

Musée du Louvre.

THEODORE GERICAULT

Rouen 1791 - Paris 1824

Sa courte vie d'homme, avec ses élans et ses tourments, est marquée d'un tragique et d'un romantisme que son œuvre exprime. Dès sa jeunesse, il est tout entier à ses deux passions : le cheval et la peinture. Il entre en 1808 *chez Carle Vernet, puis en* 1810 *chez Guérin, mais surtout il admire Gros. Le climat épique du temps anime son* Officier de chasseurs *du Salon de* 1812, *suivi en* 1814 *du* Cavalier blessé. *A vingt-cinq ans, il part pour l'Italie. Il rêve alors d'unir la densité de l'antique et la fièvre moderne; les dessins de cette période sont d'admirables témoins de ces recherches, qui nous montrent sa vision dépouillée, la puissance expressive de son trait et un dynamisme qui annonce « la revanche des énergies baroques ». A son retour, il multiplie esquisses et études pour son* Radeau de la Méduse *de* 1819. *Son voyage en Angleterre de* 1820-1822 *lui apporte des curiosités nouvelles que résume* Le Derby d'Epsom, *du Louvre. Il meurt d'un accident de cheval, à trente-trois ans, après une longue agonie. « Il faut placer au nombre des plus grands malheurs que les arts ont pu éprouver de notre temps la mort de l'admirable Géricault », écrivait Delacroix.*

123 HOMME TERRASSANT UN TAUREAU.

Plume. H. 0,240; L. 0,305. Inventaire R.F. 795.
Coll. His de la Salle. Acquis en 1878 par le Musée du Louvre.

Au centre : un homme nu, vu de dos, essayant de maîtriser un taureau de profil tourné vers la droite.

Autour du motif central, croquis dans la partie inférieure : un troupeau de taureaux avec des gardiens à cheval armés de piques; dans la partie supérieure : à droite et à gauche, études inversées du groupe central; au milieu : deux taureaux s'affrontant.

Au verso, à la plume, arrière-train d'un étalon.

Dessin capital de la période romaine, inspiré, d'après Klaus Berger, d'un ancien bas-relief sur le thème de Thésée ou de Mithra (cf. S. Reinach, Répertoire des reliefs grecs et romains, 1912, *t. II, pp.* 56, 93, 279, *et t. III, p.* 77). *D'après Friedländer, l'attitude de l'homme dans la scène centrale rappellerait celle d'un personnage de Michel-Ange dans* Le Bain des soldats.

Nous voyons Géricault, en gardant la fraîcheur de sa sensation et la vie fougueuse du premier jet, atteindre la grandeur et un dépouillement total.

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins T.V. n° 4157. — Both de Tauzia : Notice des dessins de la coll. His de la Salle, n° 252. — Ch. Clément : Géricault (1867), p. 105, n° 96, pl. XI. — L. Rosenthal : Géricault (1905), pp. 64-65 et pl. — R. Régamey : Géricault (1926), pp. 2-26 et pl. 12. — G. Oprescu : Géricault (1927), pp. 80-81. — — M. Gauthier : Géricault (1935), pl. 27. — Dessins de Géricault, Gleyre, Fromentin (1927), pl. XXVII. — K. Berger : Géricault, Drawings and Watercolors (1946), n° 19 et pl. XIX.

Exp. Copenhague (1928). — Peintres français en Italie, Arts Décoratifs (1934). — Gros (1936). — Géricault, gal. Bernheim (1937). — Dessins français du Louvre, Berne (1948).

Musée du Louvre.

124 ETUDES POUR « LE RADEAU DE LA MEDUSE ».

Deux études dans le même cadre :

Coll. Coutan, Hauguet, Schubert, Milliet. Acquis par la Ville de Rouen en 1890.

a) *Etude pour la composition :* La Révolte contre les officiers.

Plume, bistre ou sépia. H. 0,137; L. 0,207.

b) *Etude pour la composition définitive :* Le Navire aperçu.

Plume, bistre ou sépia. H. 0,240; L. 0,295.

Deux étapes importantes de la genèse du Radeau de la Méduse *du Salon de* 1819, *toile inspirée à Géricault par le récit du naufrage de la* Méduse, *publié par Corréard et Savigny, deux des survivants de cette catastrophe qui passionna l'opinion publique et déchaîna les passions politiques.*

Bibl. R. Régamey : Géricault (1926), pl. XVIII. — K. Berger : David and the Development of the Géricault's Art, Gaz. des Beaux-Arts, (juillet 1946), pp. 41-62.

Exp. Exposition Universelle de 1900.— Géricault, Gal. Charpentier (1924), n° 128. — Gal. Bernheim (1937), n° 124.

Musée de Rouen.

125 LA MORT DU CHEVAL ARABE.

Mine de plomb. H. 0,340; L. 0,245.
Coll. Armand Valton.

Arabe coiffé d'un turban serrant contre lui la tête de son cheval mourant étendu à terre. Deux compositions du même sujet sur deux feuilles rajoutées et collées.

Inscription manuscrite dans la composition inférieure, sur le rocher, au milieu : « Anatomical study of the arabian horse. »

On a vu aater ce aessin aes annees 1819-1821. *Comparer avec le dessin à la plume sur papier calque de l'Ecole des Beaux-Arts, n°* 34957 (H. 0,20; L. 0,29).

Bibl. Ch. Martine : Dessins de maîtres français, VIII, Géricault, n° 37 et pl. — Ch. Clément : Géricault (1867), n° 8, p. 417.

Exp. David, Ingres, Géricault (1934), n° 109. — Dessins français du XIX^e siècle, Zurich (1937).

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

126 CHEVAUX DE HALAGE.

Mine de plomb. H. 0,190; L. 0,240. Inventaire 26740.
Coll. His de la Salle. Acquis à M. His de la Salle en 1851.

Deux chevaux vus par derrière, marchant vers la droite. Un troisième est seulement indiqué à mi-corps, à gauche.

Au verso, quatre croquis dont deux représentent des cavaliers turcs.

Etude pour la gravure intitulée Entrance to the Adelphic Wharf *(L. Delteil,* 1924, *n° 40 et pl. XL) de la* Suite de douze lithographies *dite « Série anglaise », publiée à Londres dans les premiers mois de* 1821.

Il existe une autre étude pour cette gravure au Fogg Museum Art (cf. Kl. Berger, Géricault, Drawnings and Watercolors (1946), *n° 37 et pl. XXXVII) qu'il est très intéressant de rapprocher de celle-ci.*

Bibl. Reiset : Notice des dessins, t. II (1869), n° 747. — J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. V, n° 4179. — Ch. Clément : Géricault (1867), n° 12 (1810-1812). — Dessins de Géricault, Gleyre, Fromentin (1927), pl. IV.

Exp. Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 77.

Musée du Louvre.

127 COURSE DE CHEVAUX MONTES.

Mine de plomb. H. 0,199; L. 0,275.
Coll. Armand Valton. Don de M^me^ Valton en 1908 à l'Ecole des Beaux-Arts.

Un peloton de trois pur-sang montés par leurs jockeys passe au galop, de profil, vers la gauche.

En bas, à gauche, étude de la tête d'un cheval.

A rapprocher des toiles du Musée du Louvre : Le Derby d'Epsom *et la série des « Courses de chevaux montés », ainsi que de la lithographie* La Course *(Loys Delteil, Th. Géricault,* 1924, *n° 59 et pl. LIX) de la suite de « Huit petites pièces » publiée par Gihaut en* 1823.

Bibl. Ch. Clément : Géricault (1867), pp. 310-311, n^os^ 134 à 137. — L. Rosenthal : Géricault (1905), p. 108 et suiv., pl. CIX. — Ch. Martine : Dessins des maîtres français, VIII, Géricault (1929), n° 27 et pl. XXVII.

Exp. Géricault (1924), n° 142. — David, Ingres, Géricault (1934), n° 106.

Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.

JEAN-DOMINIQUE INGRES

Montauban 1780 - Paris 1867

C'est dans la souveraineté accordée au dessin sur tout autre élément de l'art que l'on peut trouver l'unité de son œuvre immense et complexe. La vie d'Ingres est dominée par la haute idée de son métier et consacrée au travail. Elève de David, il est déjà lui-même, avant son départ pour Rome en 1806

(la Famille Forestier). Son long séjour en Italie confirme ses tendances et voit naître des chefs-d'œuvre comme La Grande Odalisque (1814) *et ses portraits peints (M^me^ de Sennones, le peintre Granet) ou dessinés (M^me^ Destouches). La gloire lui vient avec* Le Vœu de Louis XIII, *dont le succès au Salon de 1824 provoque son retour à Paris où il ouvre un atelier. Sa position de chef d'école et la chaleur de ses convictions artistiques soulèvent contre lui des inimitiés qui éclatent à propos du* Martyre de saint Symphorien (1834) *avec une violence qui le décide à quitter pour un temps « l'ingrate » patrie. L'occasion lui en est offerte par sa nomination à la direction de l'Académie de Rome. De ce second séjour en Italie* (1835-1841) *datent* La Stratonice *et* L'Odalisque à l'esclave. *Il revient à Paris en maître incontesté et ne cesse de travailler jusqu'à sa mort : il peint* La Source *en* 1856, Le Bain turc *en* 1859, *âgé de près de quatre-vingts ans.*

128 SIMON FILS (an XI).

Pierre noire. H. 0,41; L. 0,36.

En buste, légèrement tourné vers la droite, le visage de face, plein de vivacité, vêtu d'un habit à grands revers, d'un gilet à carreaux et d'une haute cravate de mousseline blanche négligemment nouée.

A droite, au-dessus du dossier de la chaise : « Ingres fecit an XI. »

Œuvre très poussée, caractéristique des débuts de l'artiste. Le Musée d'Orléans possède aussi le portrait de Simon père, exécuté en 1806 *à la veille du départ d'Ingres pour Rome.*

Bibl. H. Lapauze : Ingres (1911), repr. p. 31. — L'Art et les Artistes (décembre 1920), p. 107. — P. Vitry : Memoranda, Musée d'Orléans (1922), pl. LV.

Exp. Centennale de l'Art français (1900). — Ingres (1911). — Ingres (1921). — Musées de province (1933), n° 160.

Musée d'Orléans.

129 LE PEINTRE GRANET.

Mine de plomb avec rehauts de gouache blanche. H. 0,280; L. 0,210.

Il est représenté assis devant son chevalet, de trois quarts à droite, tenant sa palette et ses pinceaux de la main droite.

Signé et daté à droite, sous le chevalet : « Ingres 1812. »

Voisins de cellules au couvent des Capucins, à Paris, les deux artistes se retrouvèrent en Italie et restèrent liés par une fidèle amitié. Granet fut témoin au premier mariage d'Ingres à Rome, en 1813. *Ingres fit de son ami un beau portrait, daté* 1807, *qui est au Musée d'Aix-en-Provence.*

Exp. Beautés de la Provence, Galerie Charpentier (1947).

Musée Granet, Aix-en-Provence.

130 LES SŒURS MONTAGU (pl. 10).

Mine de plomb. H. 0,357; L. 0,287.

Deux petites filles avec des chapeaux à larges bords et des châles écossais se tiennent debout, vues de face, l'aînée posant sa main droite sur l'épaule de sa jeune sœur.

Au fond, légèrement indiqués, quelques édifices romains.

Signé en bas, à droite : « Ingres del. Rome 1815. »

L'aînée est lady Henriett Mary Montagu (env. 1806-1857), *fille du sixième Earl of Sandwich, qui devint la femme du deuxième lord Ashburton. La cadette est sa sœur, Catherine-Caroline (env.* 1808-1834), *qui devait épouser le comte Alexandre Walevski.*

Bibl. Ch. Collins : The Burlngtoni Magazine, t. XXIII (1913), p. 193 et pl. — Vasari Soc. : 2e série, t. XIII (1932), pl. XII. — La Renaissance, numéro spécial : Ingres (1930), p. 232, repr. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Ed. des Musées Nationaux (1937), n° 159 et repr. — Bernard Degenhart : Europäische Handzeichnungen, Zurich (1943), pl. CXL. — Lionello Venturi : Peintres modernes (1941), p. 99, fig. 57. — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIXe siècle, Lausanne (1948), pl. X.

Exp. Burlington Fine Arts Club (1917), n° 57. — Art français, Londres (1932), n° 885 (commém. catalogue, p. 178, n° 862, pl. CLXXXVI). — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 668.

Viscount Hinchingbrooke M.P

131 LE JEUNE MONTAIGU AVEC SON CHIEN (1816).

Mine de plomb. H. 0,332; L. 0,216.

Signé en bas à gauche « Ingres del Rome, 1816 ».

Il est debout vêtu d'un large pantalon et d'une veste serrée par une ceinture. De sa main gauche il tient un fouet et appuie sa main droite sur la tête du chien assis près de lui.

Viscount Hinchingbrooke M.P.

132 Mme DESTOUCHES (1816).

Mine de plomb. H. 0,430; L. 0,290. Inventaire R.F. 1747.

Legs de M. Destouches, fils du modèle, en 1891, au Musée du Louvre.

Elle est assise sur un divan, le visage de face, coiffée d'un chapeau à plumes, son châle posé derrière elle, son bras droit appuyé le long du dossier, un mouchoir dans sa main pendante.

En bas à droite, à la mine de plomb : « Ingres delineavit. Rome 1816. »

L.-N.-M. Destouches, architecte, élève de Vaudoyer et de Percier, grand prix de Rome en 1814, *arriva à la Villa Médicis au mois d'avril* 1816, *accompagné de sa jeune femme, née Armande Charton, dont Ingres fit ce portrait, la même année.*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. VI, p. 124, n° 5038 et repr., p. 125. — Ch. Blanc : Gaz. des Beaux-Arts, IX (1861), p. 191 — H. Delaborde : Ingres (1870), p. 294, n° 285. — E. Gatteaux : Collection de 120 dessins... de M. Ingres, pl. CVIII. — J. Mommeja : Le Portrait de Mme Destouches, Gaz. des Beaux-Arts, XXXIII (1905), pp. 411-13 (gravure par Corabœuf). — H. Lapauze : Les Portraits dessinés d'Ingres (1903), pl. XV. — H. Lapauze : Ingres (1911), pp. 184-5, et repr. p. 159. — Ch. Martine : Dessins de maîtres français, v. Ingres (1926), pl. XV. — L. Hourticq : Ingres (1928), pl. XLVI. — Un choix de dessins d'Ingres, 2e éd. (1930), pl. XXI. — Alinari : Dessins du Musée du Louvre, t. VI, pl. CCLXXXXIV. — J. Alazard : Dessins du Musée du Louvre, VII, pl. IV. — M. Malingue : Ingres (1943), pl. LXXI. — J. Cassou : Ingres, Bruxelles (1947), pl. XXXV.

Exp. Salon des Arts unis (25 janvier 1861). — Ingres (1867), n° 354. — Copenhague (1928). — Art français, Londres (1932), n° 869 (commém. catalogue, p. 179, n° 863). — Ingres (1934), n° 92. — Portraits et figures de femmes (1935), n° 85 et repr. — Inges-Delacroix, Bruxelles (1936), n° 6 repr. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 669.

Musée du Louvre.

133 M^me^ INGRES, NEE MADELEINE CHAPELLE (1830).

Mine de plomb. H. 0,18; L. 0,130.

Elle est vue en buste, le visage de face auréolé d'une grande coiffure avec fleurs et rubans.

En bas à droite, à la mine de plomb : « Ingres à Sophie Dubreuil, sa chère sœur. 1830. »

Madeleine Chapelle était modiste à Guéret quand des amis eurent l'idée de lui faire rencontrer le jeune peintre, alors pensionnaire à l'Académie de France, à Rome. Une correspondance s'établit entre eux et Ingres se confie avec une sincérité touchante à cette jeune femme qu'il n'a jamais vue : « Je suis naturellement doux de caractère, écrivait-il, et cependant la colère s'empare aisément de moi lorsqu'on me contrarie et que je crois avoir raison : on dit alors que je deviens rouge, blanc, jaune. Pour moi, je ne m'en aperçois pas. » Le 4 décembre 1813, *le mariage était célébré à la paroisse Saint-Martin-des-Monts.*

Bibl. Jacques Mathey : Ingres (1945), pl.

Exp. Centennale de l'Art français (1900), n° 1069.

Musée de Guéret.

134 M^me^ INGRES, NEE MADELEINE CHAPELLE (1835).

Mine de plomb. H. 0,300; L. 0,220.
Legs d'Henry Lapauze au Musée Ingres.

Elle est représentée à mi-corps de face, coiffée d'une capeline et vêtue d'une robe serrée à la taille que recouvre un ample châle.

Signé en bas, à gauche : « Ingres fec. ». Dédicacé par le modèle : « M^me^ Ingres à M^lle^ Maille, mars 1835. »

Un des plus sensibles portraits qu'ait exécuté Ingres de sa fidèle et discrète compagne plus âgée. Sa mort en juillet 1849 *fut pour l'artiste un total effondrement : « Ma pauvre femme, écrivait-il à son ami Marcotte, je l'ai perdue hier et je ne puis mourir aussi, moi, de ma douleur que rien ne peut exprimer... Tout est fini, je n'ai plus elle, plus de foyer, je suis brisé et je ne sais que pleurer de désespoir. »*

Bibl. H. Lapauze : Ingres (1911), p. 327, repr. — L. Hourticq : Ingres (1928), pl. LXXXVII. — La Renaissance, numéro spécial : Ingres (1930), p. 249. — Lithographie de Félix Bouisset (Salon de 1831). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Ed. des Musées Nationaux (1937), n° 160, pl. — M. Malingue : Ingres (1943), pl. CV.

Exp. David et ses élèves (1913). — Ingres (1911), n° 147. — Ingres-Delacroix, Bruxelles (1936), n° 24. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 681.

Musée Ingres de Montauban.

135 LE TRIOMPHE DE LA MEDIOCRITE (1834).

Plume. H. 0,185; L. 0,30.
Legs d'Ingres au Musée de Montauban.

La Médiocrité « assise sur un trône... il lui pleut tous les honneurs... elle barre le passage du temple de la Gloire... où elle n'entre jamais. A ses pieds grouille une foule de monstres, parmi lesquels la Cupidité, l'Envie, etc... » A droite : « Apparition du vrai mérite, il est repoussé, menacé. On le voit combattre, mais il est pris par l'Envie et autres, comme une mouche qui se débat entre les pattes de l'araignée. » (D'après les notations d'Ingres lui-même.)

Le Salon de 1834 vit l'échec du « Martyr de Saint Symphorien ». « J'ai enfin terminé votre tableau avec tout le soin dont je puis être capable, écrivait Ingres le 22 août 1834 à l'évêque d'Autun. Exposé, et bien malgré moi, à la critique d'un public fort meslé et qui a peu de sympathie pour le beau, le grand et tout ce qui est sérieux et respectable, j'ai dû essuyer les traits de l'envie, de la cabale, de l'ignorance et de la mauvaise foi... »

Ingres, ulcéré, songe à une vaste composition qui aurait pour thème : la Médiocrité gouvernant le monde. Il jette sur le papier d'énergiques croquis que conserve le célèbre Cahier IX du Musée Ingres, puis part pour Rome en décembre 1834 et ne donne pas suite à son projet.

Ce dessin de premier jet nous montre, selon l'expression de M. René Longa, « un Ingres sans doute moins parfait, moins grand seigneur de l'Art plastique, mais plus près de nous et de notre libéralisme moderne ».

Bibl. H. Lapauze : Ingres (1911), p. 316 et repr. p. 306. — René Longa : Ingres inconnu (1942), pl. LXX.

Musée Ingres de Montauban.

136 PAYSAGE DE TIVOLI (1835).

Signé en bas, à gauche : « Ingres del. Vue de Tivoli. »
Mine de plomb et lavis de sépia. H. 0,185; L. 0,265.
Legs d'Ingres au Musée de Montauban.

Les maisons aux toits plats et les villas de Tivoli. Au premier plan et sur la droite, vallée boisée et large échappée sur la campagne romaine et les monts du Latium.

H. Lapauze date ce paysage de 1835, année où Ingres revint à Rome comme directeur de l'Académie de France.

Bibl. H. Lapauze : Ingres (1911), p. 323 et repr. — L. Hourticq : Ingres (1928), pl. LXXIX. — Ch. Martine : Dessins de Maîtres français, v. Ingres (1926), pl. LXIII. — R. Huygue et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX[e] siècle, Lausanne (1948), pl. VI.

Exp. Ingres (1911), n° 246. — Ingres (1921), n° 211. — Paysage français (1925), n° 544. — Ingres-Delacroix, Bruxelles (1936), n° 70. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 682.

Musée Ingres de Montauban.

137 ETUDES POUR « STRATONICE » (1840).

Crayon noir. H. 0,397; L. 0,223.
Coll. F. Kœnigs. Inventaire F. II, 36.

Au centre, jeune femme nue, debout, appuyant pensivement sa tête, de profil, sur sa main. En haut, étude de la main droite. Au milieu, à droite, étude de la tête de trois quarts.

Ingres travailla six ans à la composition de Stratonice ou La Maladie d'Antiochus, *qu'il devait terminer en* 1840. *On sait par ses lettres à M. Forestier que, dès la fin de* 1806, *l'artiste avait été séduit par ce sujet. Il devait se souvenir du tableau de son maître David pour le concours au prix de Rome et lui-même, en sa jeunesse, avait dessiné une Stratonice « très différente », dit H. Lapauze, « non seulement du tableau de* 1840, *mais aussi du dessin de la collection Coutan au Musée du Louvre ».*

Le geste de Stratonice ne paraît pas avoir été longtemps cherché : un dessin datant du premier séjour à Rome, montre Ingres déjà en possession de son sujet.

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX^e^ siècle, Lausanne (1948), pl. XIV.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 72, repr. III. — Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier, Musée Boymans, Rotterdam (1935-36), n° 48, repr. III. — Zeichnungen von David zu Millet, Kunthaus, Zurich (1937), n° 243, repr. XIV. — Teekeningen van Fransche Meesters (1800-1900), Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 116 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

138 MADAME FREDERIC REISET ET SA FILLE (1844).

Signé en bas, à droite : Ingres Del. à M. Reiset, 1844.
Mine de plomb. H. 0,310; L. 0,245.
Coll. Comte de Ségur Lamoignon; Vicomtesse Amelot; Baron Pasquier; Vicomte B. d'Hondecourt (vente Londres, mai 1929, n° 211); F. Kœnigs (Inventaire F. II, 168).

Vue de face, une jeune femme au visage d'une grande distinction, coiffée de longues anglaises blondes, serre contre elle, à sa droite, une petite fille qui l'entoure de ses bras.

Frédéric Reiset, né en 1815, *d'une famille noble de Normandie, fut nommé en* 1851, *conservateur des dessins au Musée du Louvre; il devint, en* 1860, *conservateur des peintures et fut élevé en* 1874 *aux fonctions de directeur des musées nationaux. Il rassembla une belle collection qui, acquise plus tard par le duc d'Aumale, constitue un des fonds du musée actuel de Chantilly.*

Ingres exécuta, deux ans plus tard, en 1846, *un tableau de Mme Frédéric Reiset (coll. Ségur-Lamoignon) et représenta à nouveau, en* 1850, *Marie Reiset qui devint Comtesse de Ségur-Lamoignon, dans un beau portrait au crayon où elle tient dans ses bras un petit chien.*

Bibl. H. Lapauze : Ingres (1911), p. 387 repr.

Exp. Ingres (1911). — Franz. Zeichnung P. Cassier, Berlin (1929-30), n° 74 et repr. — Teekeningen van Ingres Tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 81 et repr. IV. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier,

Mus. Boymans, Rotterdam 1935-36), n° 54 et repr. IV. — Teekeningen van Fransche Meesters (1800-1900), Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 119.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

139 a TETE DE LA « VENUS ANADYOMENE ».

Mine de plomb et estompe. H. 0,275; L. 0,205.
Legs d'Ingres au Musée de Montauban.

Tête de face, légèrement inclinée vers le bras droit qui est élevé au-dessus de la tête, visage rond et délicat.

Etude pour la Vénus Anadyomène *et non, comme on l'a dit, pour la* Source *du Louvre où le bras droit levé ne cache pas l'oreille et se trouve plus éloigné de la tête. Ingres reprit en* 1848 *son esquisse de la* Vénus Anadyomène *à laquelle il n'avait pas touché depuis* 1807. *C'est au milieu des troubles de juin* 1848 *qu'il signa la* Vénus Anadyomène *qui, achetée par Frédéric Reiset, est aujourd'hui au Musée Condé à Chantilly.*

Bibl. H. Lapauze : Les dessins de J.-A.-D. Ingres du Musée de Montauban (1901), t. III, pl. CXXXXV. — H. Lapauze : Ingres (1911), p. 405 et repr., cf. pp. 395-6. — Ch. Martine : Dessins de Maîtres français, v. Ingres (1926), pl. XXXXVIII. — M. Malingue : Ingres (1943), pl. LXXXVII. — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX• siècle, Lausanne (1948), pl. VI.

Exp. Ingres (1911), partie du n° 220. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 678.

139 b ETUDE DE JAMBES POUR LA « VENUS ANADYOMENE ».

Mine de plomb. H. 0,275; L. 0,120.
Legs d'Ingres au Musée de Montauban.

Bibl. H. Lapauze : Les Dessins de J.-A.-D. Ingres du Musée de Moutauban (1901), t. III, pl. CXXXXV.

Musée Ingres de Montauban.

140 JEUNE FILLE ASSISE, NUE ET DRAPEE.

Signé en bas, au milieu : « Ingres ».
Crayon noir. H. 0,298; L. 0,368. Sur deux feuilles de papier collées, mis au carreau.
Coll. E. Wauters (vente Amsterdam, juin 1926, n° 85); coll. F. Kœnigs (Inventaire F. II, 37).

Jeune fille assise de profil vers la droite, en train d'écrire, deux fois représentée : à gauche, nue; à droite, vêtue d'une tunique drapée.

En haut, étude de main d'homme.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 73, repr. II. — Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier, Mus. Boymans, Rotterdam (1935-36), n° 49, repr. II. — Zeichnungen von David zu Millet, Kunsthaus, Zurich (1937), n° 245. — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 117.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

EUGENE DELACROIX

Charenton 1798 - Paris 1863

Elevé dans la haute bourgeoisie parisienne, ayant reçu une forte culture humaniste, Delacroix se forme dans l'atelier de Guérin, et au Louvre, devant les Maîtres. La « Barque de Dante » (1822) contient déjà l'essentiel de son génie, ce « côté frappant et poétique », qui l'apparente à Gros et à Géricault. Les « Massacres de Scio » (1824) dont l'actualité, la fougue d'interprétation et le coloris lumineux font un manifeste du jeune Romantisme, créent à l'artiste une situation d'isolé, car il se refuse, dans l'indépendance de son esprit, au rôle de chef de parti. Au cours d'un voyage en Angleterre (1825) il prend un contact plus intime avec la littérature et l'art anglais. De 1826 à 1830, à côté des compositions historiques, il illustre les grands poètes auxquels il est lié par des affinités profondes : Shakespeare, Gœthe, Byron. Dans les « Femmes d'Alger » où se résument les fortes impressions d'un séjour en Afrique (1832) sa technique atteint à un raffinement extrême. Il accomplit une importante œuvre décorative au Palais Bourbon, au Luxembourg, au Louvre, à l'Hôtel de Ville, et surtout à Saint-Sulpice où, à la fin de sa vie, usé de fatigue, dans un travail acharné de plusieurs années, il nous transmet son message essentiel. Lié aux plus hautes traditions du passé qu'il continue, romantique par l'imagination et « cette nécessité d'avoir la fièvre », classique par la clarté de son esprit, Delacroix domine ce siècle de sa haute figure d'homme, d'écrivain et d'artiste.

141 **LES MUSICIENS, D'APRES VERONESE.**

Aquarelle sur trait à la mine de plomb. H. 0,235; L. 0,265.

Groupe central du premier plan, dans les « Noces de Cana » de Véronèse au Louvre. Véronèse aurait représenté un illustre quatuor : Titien contrebasse, Bassan flûte, Tintoret viole, et lui-même violoncelle.

Dans les souvenirs de Soulier, notons vers 1817, que l'auteur allant voir son ami Delacroix, le trouve « juché dans le grand salon, en haut d'une échelle copiant des têtes dans les Noces de Cana » (cité par R. Escholier, t. I, p. 32). L'artiste admirait Véronèse; Lassalles-Bordes, expliquant la technique de Delacroix et son emploi des dessous de grisaille et de terre, ajoute : « il avait été amené à procéder de cette façon en étudiant Paul Véronèse ».

Exp. **Aquarelles d'E. Delacroix, Gal. des Quatre-Chemins (1946), n° 23.**

Collection E. Rouart, Paris.

142 **TETE DE DAMNE.**

Plume et crayon noir estompé. H. 0,26; L. 0,34. Inventaire RF. 6161.
Vente Delacroix 1865; coll. A. Pontremoli. Acquis à la vente Pontremoli (11 juin 1924) par le Musée du Louvre.

A droite, la tête vue de profil, la bouche ouverte prête à mordre. Au verso, études à la plume et à l'aquarelle pour l'ensemble de la composition et pour la figure du nautonier.

Etude pour le damné qui mord le rebord de la barque, à gauche de la composition, dans le « Dante et Virgile aux Enfers » du Salon de 1822.

Bibl. R. Escholier, t. I (1926) repr. p. 64 et repr. du verso p. 65. Choix de cinquante dessins d'Eugène Delacroix. — Cl. Roger Marx (1933), pl. XXIII. — Der Junge Delacroix : Hans Graber, Bâle (1938), repr. p. 44.

Exp. Delacroix, Musée du Louvre (1930), n° 328. — Gros (1936). — Delacroix, Zurich (1939), n° 117.

Musée du Louvre.

143 MADAME PIERRET (1827) (pl. 11).

Daté en bas, à gauche : « 13 avril, Vendredi-Saint, 1827. »
Mine de plomb. H. 0,250; L. 0,218.
Coll. Mme Pierret-Jouhanneau-Vila; coll. F. Kœnigs (Inv. F. II, 90).

Assise, le buste et la tête légèrement tournés vers la gauche, son coude appuyé sur une table et sa main gauche contre la joue, coiffée de grosses boucles noires qui retombent sur son front, vêtue d'une robe à rucher serrée à la taille par une ceinture.

Epouse de J.-B. Pierret, camarade de Lycée de Delacroix et un de ses plus chers amis. Pendant un tiers de sa vie, l'artiste passa de nombreuses soirées chez ce ménage ami qui avait pour lui les attentions les plus affectueuses. Il devait s'inspirer pour sa figure d'Hamlet du visage nerveux et profond de la jeune femme et exécuta d'elle de nombreux croquis. (Cf. R. Escholier, op. cit., t. I, p. 186; t. II, pp. 208-209-213.)

Bibl. A. Moreau : Delacroix (1873), p. 232. — A. Robaut : Delacroix (1885), p. 62, n° 213 et repr. — E. Moreau-Nelaton : Delacroix (1916), t. I, p. 83, fig. 58. — R. Escholier : Delacroix, t. I (1926), p. 183 et repr.

Exp. Dessins français, Cassirer, Berlin (1929-30), n° 47. — Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 53. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Ingres : Delacroix, Géricault, Daumier, Mus. Boymans, Rotterdam (1935-36), n° 24 et repr. IX. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 648. — Delacroix, Kunsthaus, Zurich (1939), n° 132. — Kunsthalle, Bâle (1929), n° 143. — Teekeningen van Frensche Meesters 1800-1900, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 87.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

144 ARABE COUCHE (1882).

Aquarelle sur trait de crayon noir. H. 0,190; L. 0,275. Inventaire RF. 23.323. N° 256 vente Delacroix (17 février 1864), acheté par Legrand; coll. Ph. Burhy n° 63 vente Burty (2 mars 1891); coll. Cheramy n° 302, vente Cheramy (5 mai 1908); coll. R. Kœcklin et legs R. Kœcklin (1930) au Musée du Louvre.

Vêtu de blanc, avec une ceinture rouge, un Arabe, à courte barbe, se soulève d'un tapis aux laines multicolores sur lequel il est étendu, et s'appuie sur son bras droit.

Au verso, croquis à la mine de plomb de la tête du même Arabe.

Exécuté probablement pendant le second séjour à Tanger (21 *avril-premiers jours de mai* 1832).

Delacroix accompagna le comte Charles de Mornay dans sa mission diplomatique auprès du Sultan du Maroc et voyagea en Afrique de janvier à juin 1832. *La nature africaine colorée et vigoureuse l'émeut profondément : il éprouve devant elle des sensations très vives « semblables, dit-il, à celles de son*

enfance ». Le 29 février, il écrit à son ami Pierret : « Imagine ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde... L'antique n'a rien de plus beau. Tout cela en blanc comme les Sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes. »

Bibl. A. Robaut : L'œuvre complet de Delacroix (1885), n° 417 et repr. — Paul Alfassa : L'Amour de l'Art (1925), pl. CIX. — R. Escholier : Delacroix, t. II (1927), pl. face à la page 52. — A. Joubin : E. Delacroix, voyage au Maroc (1930). — J. Alazard : L'Orient et la Peinture française au XIX[e] siècle (1930), pl. XXVI, repr. p. 49. — Cl. Roger Marx : Dessins de Delacroix (1933), pl. IV. — Numéro spécial l'Art et le Beau, n° 4 : E. Delacroix, repr. p. 56.

Exp. Delacroix (1885), n° 245. — Delacroix (1929), n° 63. — Amsterdam (1926), n° 138. — Delacroix, Musée du Louvre (1930), n° 304. — Art français, Londres (1932), n° 897 (commem. catalogue p. 174, n° 834). — Voyage de Delacroix au Maroc (1933), n° 62. — Atelier Delacroix (1934), n° 48. — Dessins du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 81. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 640. — Delacroix, Zurich (1939), n° 180. — Dessins du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 83.

Musée du Louvre.

145 CHEVAL RENVERSANT SON CAVALIER.

Signé E.D.
Plume. H. 0,220; L. 0,350.
Coll. Villot (vente 1876); Ch. Tillot (vente 1887); Pontremoli.

Un cheval, de profil vers la gauche, dont on aperçoit seulement la partie antérieure du corps et les jambes du cavalier qu'il vient de renverser.
A rapprocher de la sanguine « Saint Paul sur la route de Damas » (cf. Robaut, fac-similé de dessins d'E. Delacroix, pl. XXXVI, n° 9).

Bibl. A. Robaut : L'œuvre complet d'E. Delacroix (1885), n° 1.414. — R. Escholier : Delacroix (1926), t. III, p. 131. — Ch. Martine : Dessins de Maîtres français, VII, E. Delacroix (1928), n° 38 et pl. XXXVIII.

Exp. Dessins, aquarelles d'E. Delacroix (1925), Gal. Dru n° 70. — Delacroix animalier, Gal. Charpentier (1927). — Delacroix (1930), n° 648.

Collection Particulière, Paris.

146 LA MUSE INSPIRANT HESIODE (1844).

Aquarelle à six pans. Rehauts de gouache. H. 0,230; L. 0,295.
Inventaire RF. 4.773.
Légué par Delacroix au peintre Adrien Dauzats. — Sa vente, 1[er] février 1869; coll. du statuaire Christophe; coll. Haro (vente 30 mai 1892, n° 145); coll. Cheramy (vente 5 mai 1908, n° 306); coll. P. Leprieur (vente 21 novembre 1919, n° 39). Acquis à la vente P. Leprieur par le Musée du Louvre.

Le poète est étendu à terre, endormi, à droite, et la Muse planant au-dessus de lui, une palme dans sa main gauche, effleure son front d'une main légère. Au fond, à gauche, deux muses assises, dont l'une tient une lyre.
Etude (1844) *pour l'écoinçon du quatrième pendentif de la première coupole*

de la Bibliothèque de la Chambre des Députés. Dans la version définitive, le groupe des deux figures de gauche, disparaît.

Robaut signale une variante sur toile, de cette composition (vente Delacroix (1864), n° 19; *vente Chocquet* (1899), n° 57), *un pastel (vente Delacroix* (1864), n° 281), *et un dessin à la mine de plomb (vente Delacroix* (1864), n° 271, *acquis par Adrien Dauzats).*

Bibl. A. Robaut : L'œuvre de Delacroix (1885), p. 220, n° 850, repr. — R. Escholier : Delacroix (1926-27), t. III, pl. p. 64.

Exp. Delacroix (1885), n° 255. — Delacroix (1930), Musée du Louvre, n° 392. — Atelier Delacroix (1934), n° 50. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 644.

Musée du Louvre.

147 PORTRAIT DE CHOPIN EN DANTE.

Crayon. H. 0,272; L. 0,212. Inventaire RF. 20.
Légué au Musée du Louvre en 1872 par Mme J. Leguillou.

La tête et les épaules seulement, tourné de profil à droite, dans le costume du Dante, une couronne de lauriers autour du front.

En bas, au crayon noir : Cher Chopin. En bas, à gauche, au crayon noir, signature en rébus : 2 la + (la note la sur une portée). Au dos, à la plume, sur une bande de papier brun collée : donné à J. Leguillou, avec prière de le donner après elle au Musée du Louvre. Ce 25 juillet 1857. Eugène Delacroix.

Robaut place cette étude peu après la mort de Chopin survenue le 7 octobre 1849. *Nul ne fut plus sensible que Delacroix au génie de Chopin « homme exquis pour le cœur et je n'ai pas besoin de dire pour l'esprit »* (Journal, t. I, p. 365). *Il écrivait le 28 juin 1842 à Pierret, de Nohant : « J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup et qui est un homme d'une distinction rare. C'est le plus vrai artiste que j'aie rencontré. Il est de ceux en petit nombre qu'on peut admirer et estimer. »*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. II, n° 3.450. — A. Robaut : Delacroix (1885), n° 1.958. — E. Moreau-Nélaton : Delacroix (1916), t. II, fig. 242-43. — R. Escholier : Delacroix (1926), t. II, pp. 133-60, repr. p. 157. — G. Jauneau : Le Dessin de Delacroix (1921), pl. XXI. — Ch. Martine : Dessins des Maîtres français, VII, E. Delacroix (1928), n° 7 et pl. VII.

Exp. Tours, Delacroix (1930), n° 545. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Delacroix, Palais du Luxembourg (1936), n° 7. — Delacroix, Atelier du Maître (1937), n° 33. — Amsterdam (1938). — Zurich, Bâle (1939).

Musée du Louvre.

148 LE CHAR DU SOLEIL.

Crayon noir et fusain. H. 0,397; L. 0,523.
Inventaire RF. 11.965.
Vente Delacroix (1864); coll. Léonce Bénédite; vente Léonce Bénédite (31 mai 1928), n° 80. Acquis à cette vente par le Musée du Louvre.

Dans un élan furieux, quatre chevaux enlèvent vers la gauche, le char qui surgit des nuages. Le dieu, se détachant sur l'orbe lumineuse d'un soleil, se

penche et tend son arc. On devine, à droite, le geste de Diane lui présentant son carquois.
En bas, de la main de l'artiste, cette note griffonnée au crayon : « Flammes autour des roues. » Cachet de la vente Delacroix.
Etude pour la partie centrale du plafond de la Galerie d'Apollon, au Louvre, exécuté entre 1850 *et* 1852. *Delacroix, revenant au thème prévu par Le Brun, représente* Le Triomphe d'Apollon sur le serpent Python.
Le Louvre possède une belle série d'études et en particulier un dessin (RF 3.711) *qu'il est intéressant de rapprocher de celui que nous montrons ici car il précise sa composition.*

Exp. Delacroix (1930), n° 472 et repr. — L'œuvre décorative de Delacroix au Palais du Luxembourg (1936), n° 16. — Delacroix (1939), Zurich, n° 272. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 645.

Musée du Louvre.

149 ALFRED BRUYAS (1853).

Signé en bas, vers la gauche : « Eug. Delacroix. »
Mine de plomb. H. 0,20; L. 0,15.
Offert par Delacroix à A. Bruyas. Légué par Bruyas, en 1876, au Musée de Montpellier.

Il est représenté à mi-corps, tourné vers la droite, assis dans un fauteuil à haut dossier, frileusement enveloppé dans son manteau. Le visage, long et fin, avec la barbe blonde, est vu de face.
Première étude (début 1853) *pour le portrait d'Alfred Bruyas, daté* 1853, *actuellement au Musée de Montpellier.*
Th. Silvestre qui accompagnait, à l'Exposition des Tableaux Modernes de la duchesse d'Orléans, Delacroix, venu voir ses toiles exposées, nous raconte la scène suivante : « Nous tombons dans une tourbe d'amateurs, en train de mesurer son génie avec leurs lunettes : étouffé sans être vu, conspué sans être compris et traité de fou devant son Hamlet. Voilà, nous dit-il, plus de trente ans que je suis livré aux bêtes. » Tout à coup, tournant les talons, il reconnut devant la Stratonice *d'Ingres, M. Alfred Bruyas, le fervent amateur de ses* Femmes d'Alger, *et qui, singulière coïncidence, le frappait depuis quatre ans en toute rencontre, et cette fois surtout, comme l'incarnation même de cet Hamlet, bafoué à deux pas. Delacroix l'avertit d'un petit coup sur l'épaule et lui dit : « Venez me voir demain, je veux faire votre portrait. » Les séances commencèrent dès le lendemain et le* 9 *mars* 1853, *Delacroix écrivait à Bruyas : « Vous trouverez toutefois que, grâce au dessin que j'ai fait de vous, j'ai beaucoup avancé votre portrait... » C'est de ce dessin qu'il s'agit.*

Bibl. A. Bruyas : Explication des ouvrages de peinture du Cabinet de M. Alfred Bruyas (1854), p. 49. — A. Bruyas et Th. Silvestre : Galerie Bruyas (1876), n° 71. — Lafenestre et Michel : Inventaire des Richesses d'art de la France, Musée de Montpellier (1878), I, p. 282, n° 140. — A. Robaut : L'œuvre complet d'Eugène Delacroix (1885), n° 1.208. — A. Joubin : Memoranda (dessins), Musée de Montpellier (1929), pl. LIII. — L. Gillet : Trésor des Musées de Montpellier (1934), p. 220.

Exp. Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Paris (1939), n° 143. — Kunsthalle, Berne (1939), n° 116.

Musée de Montpellier.

150 PENTE D'UNE COLLINE.

Aquarelle. H. 0,240; L. 0,318.
Vente Delacroix 1864. Collection du Baron Vitta.

Une colline verdoyante, en pleine lumière, montant jusqu'à dissimuler le ciel. A droite, deux peupliers.

La fraîcheur d'impression de ce paysage, qui n'est pas sans nous rappeler les aquarelles anglaises, montre un autre aspect de la sensibilité de Delacroix, son sentiment très vif de la nature, qui s'exprime souvent dans le journal. A son arrivée à Champrosay en avril 1852, il écrit « La plus belle matinée du monde et la plus douce impression en ouvrant ma fenêtre. Le sentiment du calme et de la liberté dont je jouis ici est d'une douceur inexprimable. Peu d'idées mais un certain sentiment de bonheur ».

Bibl. P. Dorbec : Le paysage dans l'œuvre de Delacroix, Gazette des Beaux-Arts (mars 1925), pp. 125-144. — J. Bernheim : Delacroix, peintre de paysages, Bulletin des Musées de France (1931), pp. 209-212.

Exp. Delacroix (1930), n° 687 A. — Delacroix et les paysagistes, Atelier Delacroix (1949).

Atelier Delacroix, Paris.

151 TROIS ESQUISSES DANS UN ALBUM.

1° *Une aquarelle : costume grec;*
2° *Une aquarelle : jeune homme sur un canapé;*
3° *Un croquis.*

Collection David-Weill, Paris.

152 ALBUM DE CROQUIS.

H. 0,225; L. 0,300.

Collection David-Weill, Paris.

THEODORE CHASSERIAU

Sainte-Barbe-de-Samana (Saint-Domingue) 1819 - Paris 1856

Venu très jeune à Paris, il entre en 1831, dans l'atelier d'Ingres et devient l'élève favori du maître, qu'il rejoint à Rome en 1840. Mais il se sent bientôt attiré par l'art d'Eugène Delacroix et fait un court séjour en Algérie en 1846. Toutefois son orientalisme n'est pas celui de Delacroix, il reste de l'hellénisme jusque dans sa peinture de sujets bibliques. De retour à Paris, il exécute de vastes décorations dans lesquelles se manifestent ses dons exceptionnels, il sait parfois être pittoresque (Eglise Saint-Roch, à Paris) bien qu'il préfère la grandeur classique et le symbole (la « guerre » et la « Paix » à la Cour des Comptes, peintures détruites en 1871). Chassériau est annonciateur du sentiment de Gustave Moreau, et de l'art monumental de Puvis de Chavannes. Dans ses portraits, il a su combiner les influences d'Ingres et d'Eugène Delacroix.

153 LA PRINCESSE BELGIOJOSO (1847).

Signé et daté, à droite, à la mine de plomb : « Théodore Chassériau, 1847. »
Mine de plomb. H. 0,31; L. 0,23.
Coll. du Baron A. Chassériau. Donné par lui, en 1907, au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Elle est vue, à mi-corps, assise, le coude appuyé sur une table, le visage de face encadré de bandeaux noirs, avec de grands yeux graves.
Christina Trivulzio (1808-1871), *fille du marquis Trivulzio, épousa en* 1824 *le prince Belgiojoso. Ardente patriote, sa haine pour la domination étrangère l'obligea à se fixer à Paris en* 1831. *Elle y tint un salon très brillant où se rencontraient musiciens, écrivains et hommes politiques. Elle collabora à des journaux, à la « Revue des Deux-Mondes » et fonda en* 1843 *la « Gazzetta italiana ».*
Ce portrait est exécuté quelques mois avant l'insurrection de Milan en 1848, *à laquelle elle devait prendre une part active en levant à ses frais un bataillon de volontaires et en participant à tous les risques de ces journées révolutionnaires.*

Bibl. Chevillard : Un peintre romantique, Théodore Chassériau (1893), cat. n° 283. — Hugo von Tschudi : Die Kunst für Alle (1909), p. 9. — Henry Marcel et Jean Laran : Chassériau (1911), p. 56, pl. XX. — L. Vaillat : L'œuvre de Chassériau, Les Arts (août 1913), p. 26. — J.-L. Vaudoyer : Les portraits de Th. Chassériau, Feuillets d'art (1919), p. 41 et repr. p. 40. — Lucie Ange : Une Muse romantique, Le Monde Nouveau (15 avril 1926), p. 105. — Paul Jamot : Le don Chassériau au Musée du Louvre, Revue de l'Art moderne et ancien (février 1920). — Catalogue sommaire des collections municipales (1927), n° 144. — L. Bénédite : Th. Chassériau. Sa vie, son œuvre (192), t. II, p. 371 et repr. p. 64.

Exp. Exposition centennale (1900), n° 199. — Centenaire Revue des Deux-Mondes, Gal. Charpentier (1929). — Chassériau, Orangerie (1933), n° 161. — Portraits par Ingres et ses élèves, Gal. Seligmann (1934), n° 61. — Peinture française de David à nos jours, Buenos-Ayres (1939), n° 211. — Petit-Palais, Zurich (1947), n° 182. — Centenaire de 1948, Bibliothèque Nationale (1948), n° 610.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

154 ALICE OZY (1849).

Signé en bas, à gauche, à la mine de plomb : « Th^re^ Chassériau, 1849. »
Mine de plomb et estompe. H. 0,310; L. 0,238.
Coll. Baron Arthur Chassériau.

Vue de face, elle est vêtue d'un négligé du matin, assise à demi sur le bras d'un fauteuil, les mains réunies dans un geste plein d'abandon, le visage délicat et pensif.
Alice Ozy, née en 1820, *se destina au théâtre vers* 1840 *et devint rapidement célèbre. Quand Chassériau la rencontra en* 1849, *elle jouissait d'une réputation qu'elle devait à sa beauté, à la liberté de son esprit, et aussi à quelques aventures fameuses. Elle allait, pendant deux ans, occuper la vie sentimentale de l'artiste.*

Bibl. V. Chevillard : Un peintre romantique, Théodore Chassériau (1893), p. 307. — H. Marcel : Chassériau (1911), pp. 95-96, repr. pp. 96-97. — L. Vaillat : L'œuvre de Th. Chassériau, Les Arts (1913), p. 26. — L. Bénédite : Théodore Chassériau. Sa vie, son œuvre (1931), t. II, pp. 384-385 et repr. p. 381. — R. Bouyer : Centenaires oubliés. Le Cousin Pons (1er avril 1920), pp. 530-531. — J.-L. Vaudoyer : Alice Ozy (1930), repr. p. 73.

Exp. Centennale de l'Art français (1889), n° 103. — Exp. théâtrale, Musée des Arts décoratifs (1908), n° 700 et repr. — Chassériau, Orangerie (1933), n° 163. — Portraits par Ingres et ses élèves, Gal. Seligmann (1934), n° 63. — Trois siècles de dessin parisien, Musée Carnavalet (1946), n° 38.

Musée Carnavalet.

155 ETUDES DE FEMME NUE.

Mine de plomb et estompe. H. 0,255; L. 0,411.
Coll. Frédéric Chassériau. Don du Baron A. Chassériau au Musée Carnavalet.

Une jeune femme, nue, allongée; vue jusqu'aux genoux, les bras autour de sa tête, le visage de face. Marqué d'un timbre bleu : Th. Chassériau.
Etude pour la composition intitulée Baigneuse endormie auprès d'une source, *exposée au Salon de* 1850, *actuellement au Musée d'Avignon* (cf. L. Bénédite, t. II, p. 385). *Alice Ozy posa pour ce dessin et pour la belle étude de jambes qui le complète* (ibid., p. 386) *appartenant aussi au Musée Carnavalet* (Exp. Carnavalet (1946), n° 40).

Bibl. L. Bénédite : Théodore Chassériau. Sa vie, son œuvre (1931), t. II, repr. p. 383. — Annuaire de la Société des Amis de Carnavalet (1938), p. 58.

Exp. Chassériau, Orangerie (1933), n° 182. — Trois siècles de dessins parisiens, Musée Carnavalet (1946), n° 39.

Musée Carnavalet.

FRANÇOIS-MARIUS GRANET

Aix-en-Provence 1775 - Aix 1849

Fils d'un maître-maçon d'Aix, élève de Constantin, Granet entre en 1797, *dans l'atelier de David. En* 1802, *il est à Rome où il retrouve Ingres qui a laissé de lui de beaux portraits. Il demeura longtemps en Italie, fidèle à certains sujets et à certains paysages. Avec Boilly, Drölling, il fait partie du courant des intimistes, mais il les dépasse par son sens de la lumière et la qualité de sa sensibilité. Ses aquarelles annoncent les grands paysagistes prochains. Il réunit à Aix une grande collection d'œuvres d'art qu'à sa mort, en* 1849, *il légua à sa ville natale.*

156 LA PIECE D'EAU DES SUISSES A VERSAILLES (1837).

Aquarelle. H. 0,228; L. 0,295. Inventaire 26.875.

Le ciel se couvre de nuages. Sur la berge, manœuvrent des soldats. Au premier plan, une charrette et une barque. En bas, à droite, à la plume : « *Granet* 1837. »

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire général des Dessins, t. VI, p. 52, n° 4.514 et repr. p. 53.

Exp. Paysagistes français du XIX^e^ (1933), n° 107. — Paysage, Château de Sceaux (1937). — Paysage français avant les Impressionnistes, Genève (1947), n° 113.

Musée du Louvre.

CAMILLE COROT

Paris 1796-1875

Après les leçons de Michallon et de Bertin, le premier séjour en Italie (1825-1828) *est déterminant sur la formation du génie de Corot : les admirables esquisses italiennes, classiques par la solidité de leur construction et leur sens des valeurs, révèlent un art consommé et des dons presque musicaux « d'harmoniste ». De retour à Paris, Corot mène une vie retirée, occupé quotidiennement à peindre dans la joie de son cœur. Il développe par un second voyage en Italie* (1834), *sa science de la lumière et de l'ordonnance* (*Vues de Volterra*) *et l'applique à des paysages composés* (*Homère et les Bergers*) *et à ses vues de provinces de France. Sous l'influence de la musique, son inspiration vers* 1848 *se fait plus rêveuse et c'est cette partie de son œuvre qui le rendit célèbre de son temps. On distingue dans ses dessins deux périodes très nettes : les premiers, d'une grande pureté linéaire décèlent une sensibilité exquise et retenue. Plus tard, à la fin de sa vie, Corot, utilisant le fusain, souligne les plans, plaque des noirs profonds, estompe les contours et transforme chaque paysage en une effusion mélancolique.*

157 SOUS-BOIS A CIVITA-CASTELLANA (1826-1827).

Mine de plomb. H. 0,312; L. 0,391. Inventaire RF. 5.220.
Coll. André Schoeller. Don André Schoeller au Musée en 1921.

Dans une forêt, parmi les arbrisseaux aux branches tordues, un ruisseau coule et serpente entre des rochers. En bas, à droite, le numéro « 510 ». Cachet de la vente Corot.

Dessin exécuté vers 1826-1827. *Le Louvre possède une autre étude qui s'apparente à celle ci, datée* 1827 (cf. M. Sérullaz, op. cit., n° 2 repr.).

Corot a entrepris en 1825 *le voyage de Rome, comme Claude et Poussin. Il travaille d'après nature, avec ardeur et parcourt la campagne romaine. Une lettre de l'été* 1826 *à Abel Osmond, nous le montre travaillant à Papigno « au fond des bois épais et dans le bruit des cascades ».*

La forme de l'arbre de droite, remarque M. Germain Bazin sera reprise trente ans plus tard dans le Souvenir de Mortefontaine *du Salon de* 1864 (Robaut, 1625, Bazin, op. cit., pl. LXXXVIII).

Bibl. Ch. Desavary : Album de fac-similé, d'après les dessins de Corot, Arras (1873), 2^e^ série. — Robaut et Moreau-Nélaton : L'œuvre de Corot, t. IV (1905), p. 14, n° 2.505 et repr. p. 15. — Germain Bazin : Corot (1942), p. 53 et repr. p. 49 (avec comparaison des deux manières

de Corot dessinateur). — Maurice Serullaz : Dessins du Musée du Louvre, t. VIII, Corot, n° 1 et pl. I. — P. Lavallée : Le Dessin français (1948), p. 103.

Exp. Corot, Daumier, New-York (1930), n° 37. — Corot, Bibliothèque Nationale (1930-31), n° 11. — Art français, Londres (1932), n° 923 (commem. cat., p. 168, n° 798, pl. CXCV). — Dessins français du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 86. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 614. — Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 80.

Musée du Louvre.

158 LE CHATEAU SAINT-ANGE.

Plume. H. 0,134; L. 0,220.
Cachet de la vente Corot. Coll. F. Kœnigs. (Inv. F. II, 6.)

Vue du Tibre, avec à droite la masse imposante du Château Saint-Ange, et au fond, le dôme de Saint-Pierre.
Dessin au trait, datant du premier séjour de Corot à Rome. Etude pour sa toile du même sujet (Robaut, n° 70, 1826-27), *actuellement au California-Palace of the Legion of Honor, à San Francisco. L'ancienne photo Anderson* 639 (cf. G. Bazin, Corot (1942), n° 1 à la page 43) *reproduit exactement le même point de vue et permet de se rendre compte de la vision synthétique de l'artiste. Le site a été maintenant profondément transformé par la démolition des vieilles maisons surplombant les quais du fleuve. Corot fit une réplique de sa toile, vers* 1835-40, *en ajoutant au premier plan trois bateaux de pêcheurs.*

Exp. Teekeningen van Ingres Tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 20. — Teekeningen van Frensche Meesters, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 29 et repr.

Musée Boymans, Rotterdam.

159 FILLETTE AU BERET.

Signé en bas, à gauche : « Corot. »
Mine de plomb sur papier jaunâtre. H. 0,290; L. 0,222.
Vente d'Aligny. Acheté par la ville de Lille en 1878.

De face, à mi-corps, les bras croisés, coiffée d'un béret sur ses cheveux blonds, deux grands yeux dans son visage rond aux traits jeunes et purs.
Exécuté vers 1831.

Bibl. Catalogue de la coll. Wicar (1885), n° 1.182. — A. Robaut et E. Moreau-Nélaton : L'œuvre de Corot (1895), t. IV, n° 2.679 et repr., t. I, p. 53. — G. Bernheim de Villers : Corot peintre de figures (1930). — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX^{e} siècle, Lausanne (1948), pl. XXX.

Exp. Centennale de l'Art français (1900), n° 827.

Palais des Beaux-Arts de Lille.

160 FILLETTE ACCROUPIE.

Mine de plomb et plume. H. 0,225; L. 0,270. Inventaire RF. 3.716.
Cachet de la vente Corot. Coll. Cheramy. Acquis par le Musée du Louvre, à la vente Cheramy, n° 287 (7 mai 1908).

Dans un paysage, elle est assise, nue de profil à droite, ses bras entourant ses genoux ramenés contre sa poitrine, le visage de face, ses longs cheveux blonds dénoués et séparés par une raie. Au revers : croquis au crayon noir : deux femmes se battant.

Exécuté vers 1840.

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. IV, n° 2.708. — A. Robaut et E. Moreau-Nélaton : L'œuvre de Corot (1895), n° 2.687. — M. Serullaz : Quatorze dessins de Corot (1939), n° 7 et pl.

Exp. Corot et Daumier, New-York (1930), n° 39. — Corot, Bibliothèque Nationale (1931), n° 74. — Dessins français du Musée du Louvre (1936-38), n° 83, pl. XLVI. — Maîtres français de David à Millet, Zurich (1937), n° 14.

Musée du Louvre.

161 LA LECTURE SOUS LES ARBRES (1874).

Signé en bas, à droite : « Corot. »
Fusain et pierre noire sur papier bistre. H. 0,324; L. 0,240.
Inventaire RF. 4.180.
Coll. P. Mathey, Walter Gay. Don Walter Gay en 1913, au Musée.

Une jeune femme, à gauche, lit, appuyée contre un arbre. Trois arbres aux troncs minces et au feuillage vaporeux. A droite, des rochers.

Dessin significatif de la vieillesse de Corot. Il a été exécuté en juillet 1874, *dans cette région d'Arras où l'artiste retrouvait ses amis Constant Dutilleux, Alfred Robaut-Cuvelier qui l'entouraient d'une vénération affectueuse.*

Il existe une autobiographie du même sujet, datée de 1874 (L. Delteil, 1910, n° 33 ; A. Robaut, n° 3155).

Bibl. M. Serullaz : Quatorze dessins Corot (1939), n° 11 et pl.

Exp. Corot, Bibliothèque Nationale (1931), n° 121. — Les Paysagistes français, Paris (1933), n° 38. — Dessins français du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 85 et pl. XLVII.

Musée du Louvre.

THEODORE ROUSSEAU

Paris 1812 - Barbizon 1867

Il est de souche franc-comtoise, comme Courbet à qui il s'apparente par son lyrisme robuste proche des choses de la terre. Le refus de sa « Descente aux vaches » au Salon de 1835, *prélude à la suite de refus qui feront de lui un peintre indépendant et un solitaire : il se retire dans la forêt de Fontainebleau, qui offrait aux cœurs de la génération romantique, l'image d'une nature sauvage et libre. Autour de lui, se groupent quelques peintres, amoureux de nature et de peinture, et ainsi se trouve fondée notre école de Barbizon, dont Rousseau est le Maître. De solides amitiés l'entourent, Dupré, Millet, Daumier qui a laissé de lui un portrait magnifique. Sa vie connut tardivement le succès : une salle entière lui est réservée au Salon de* 1885. *Avec Rousseau se consomme la rupture du paysage et de l'homme; les saisons qui se succèdent, les couleurs de la lande, les arbres, et les sentiments forts que ces spectacles éveillent en lui : voilà le seul sujet de son œuvre.*

162 LA LANDE AUX GENETS.

Fusain et lavis de bistre avec rehauts de blanc et de vert sur papier beige.
H. 0,585 ; L. 0,890.
Don de Bruyas au Musée de Montpellier (1876).

Une lande déserte sous un ciel tourmenté, assombri par des nuages noirs. Au premier plan, des buissons de genêts et une mare où se reflète le ciel. A l'arrière-plan, à gauche, une chaumière isolée.

Bibl. A. Bruyas : La Galerie Bruyas, Paris (1876), complem. par E. Michel, n° 186. — Lafenestre et Michel : Inv. des Richesses d'art de la France, Musée de Montpellier (1878), t. I, n° 438, p. 305. — A. Joubin : Memoranda. Le Musée de Montpellier (dessins) (1929), repr. p. 61. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, éd. des Musées Nationaux, n° 172 et repr.

Exp. Centennale de 1900. — Art français, Londres (1932), n° 438 (commem. catalogue p. 186 et pl. LXCIII). — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 726. — Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, Paris (1939), n° 166. — De David à Cézanne, Buenos-Ayres (1939).

Musée de Montpellier.

163 LES CHAUMIERES.

Signé en bas, à gauche : « Th. R. »
Coll. F. Kœnigs. (Inv. F. II, 92.)
Plume. H. 0,188; L. 0,286.

Un groupe de maisons, aux grands toits de chaume, avec quelques arbres. Au premier plan, une mare. Un personnage assis près de la porte d'une maison au centre. A droite, dans le lointain, une rangée de peupliers.

Exp. Teekeningen van Fransche Messters, Sted Mus. Amsterdam (1946), n° 174.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

JEAN-FRANÇOIS MILLET

Gruchy, près Gréville 1814 - Barbizon 1875

Fils de paysan du Cotentin, il part faire son apprentissage à Cherbourg puis à Paris, où il mène une vie difficile. Après une période où il peint pour vivre de petits sujets dans le goût du XVIII^e^ siècle, son « Vanneur » de 1848 renoue avec son atavisme paysan et rejoint la tradition française des Le Nain, tout en restant bien de son époque par les sentiments qui l'inspirent.
L'année suivante, il quitte Paris avec sa famille et s'installe à Barbizon où son œuvre devait s'épanouir magnifiquement. En 1857, il donne les « Glaneuses », puis le célèbre « Angélus », et à la fin de sa vie il se montre sensible aux recherches impressionnistes dans son paysage du Printemps. Mais, c'est dans le dessin que Millet trouve sa plus haute expression : sa senbilité nourrie de la Bible et de Virgile, l'émotion grave qu'il éprouve devant le labeur du peuple des campagnes et le drame qui se joue entre l'homme et la terre, s'expriment avec une sobriété et une grandeur monumentales.

164 UNE NYMPHE.

Pierre noire. H. 0,199; L. 0,165. Inventaire RF. 4.183.
Acheté par M. P. Mathey à M. Feuardent, gendre de Millet.
Coll. P. Mathey. Don de M. Walter Gay (1913) au Musée du Louvre.

Buste de jeune femme nue, de trois quarts, à gauche, visage aux paupières baissées, de face. En bas, à droite, la griffe « J.F.M. »

Etude pour le tableau datant de 1851 : Une Nymphe entraînée par les Amours. (Cf. Moreau-Nélaton, Millet (1921), fig. 72.) *Dessin des débuts de l'artiste, où il s'inspirait de Boucher pour des sujets légers, mais la beauté et la mélancolie de cette figure sont déjà bien à lui.*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire général des dessins, t. X, n° 10.295, p. 100 et repr. p. 101. — A. Sensier : La vie et l'œuvre de J.-F. Millet (1881), repr. p. 97 (signalé comme appartenant à Mlle M. Sensier).

Exp. Portraits et figures de femmes (1935), n° 115. — Dessins français du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 88 et pl. L. — Kunsthaus, Zurich (1937), n° 267.

Musée du Louvre.

165 FEMME NUE COUCHEE.

Signé à droite : « J.F.M. »
Crayon noir. H. 0,155; L. 0,285.
Vente Henri Rouart, décembre 1912, n° 235; coll. Ernest Rouart.

Elle est étendue sur un lit, couchée sur le côté droit, avec son bras gauche ramené au-dessus de la tête.

Bibl. Commem. catalogue Exposition Londres (1932), n° 884.

Exp. J.-F. Millet, Ecole des Beaux-Arts (1887), n° 148. — Art français, Londres (1932), n° 913. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris (1937), n° 691.

Collection Particulière, Paris.

166 PAYSAGE DE L'ALLIER.

En bas, à droite, marque de l'atelier de Millet. (Lugt 1460.)

Aquarelle. H. 0,180; H. 0,210.
Vente de l'atelier de Millet : 10-11 mai 1875. Legs Bruyas (1876) au Musée de Montpellier.

Au premier plan, à gauche, un chemin montant, qui va vers la droite, puis tourne, pour aboutir en haut de la colline à une ferme, dont on aperçoit à droite la cheminée et les grands toits en pente. Une maigre palissade et quelques arbres noueux bordent le sentier.

Au début de juin 1866, *Millet accompagnait sa femme, souffrante, à Vichy. Il devait y rester un mois. Le 26 juin, il écrit à son ami Sensier qu'il a fait une « cinquantaine de choses » : « Je les crois faites avec une certaine précision », ajoute-t-il... « j'en ai coloré de petites à l'aquarelle afin de bien me rappeler l'aspect du ton général du pays qui en somme est frais et qui, encore une fois, car je vous l'ai déjà dit, a quelques similitudes avec bien des endroits de Normandie ».*

Bibl. Galerie Bruyas (1876), n° 157, suppl. — Lafenestre et Michel (1878), n° 332. — L. Gonse : Les chefs-d'œuvre des Musées de France, t. II

(1904), p. 269 (représ.) et 271. — Paul Gsell : Millet (1928), p. 57. — A. Joubin : Mémorandum du Musée de Montpellier (dessins), (1929), p. 60.

Exp. Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier (1939), n° 152.

Musée de Montpellier.

167 NOVEMBRE.

Pierre noire. H. 0,133; L. 0,205. Inventaire RF. 5.776.
Legs Léon Bonnat (1922) au Musée du Louvre.

Un champ labouré, en automne. Un vol de corbeaux s'élève à gauche. A droite, une herse abandonnée, près d'un arbre dénudé.

Etude pour le tableau du Salon de 1870, *intitulé* Novembre (cf. Moreau-Nélaton, op. cit., p. 53 et fig. 259). *Ce thème du champ abandonné par l'homme pendant les jours d'hiver a été traité plusieurs fois par Millet; signalons : une toile de* 1863, L'Hiver aux corbeaux, *exposé au Salon de* 1867 (Moreau-Nélaton, fig. 236) *et un pastel de la collection Gavet.*

Ce dessin annonce Van Gogh.

Dans une lettre de 1850 *à Sensier, Millet écrivait « ... car je vous avouerai, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain qui me touche le plus en art, et que, si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferai rien que ne fut le résultat d'une impression reçue par un aspect de la nature, soit en paysage, soit en figures. Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît, je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu. »*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire général des dessins, t. X, p. 123, n° 10.438 et repr. p. 122. — E. Moreau-Nélaton : Millet raconté par lui-même (1921), fig. 339.

Exp. Dessins français du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37), n° 90.

Musée du Louvre.

168 CAVALIER LUTTANT CONTRE LE VENT.

Pierre noire avec légers rehauts de gouache blanche. H. 0,206; L. 0,279.
Inventaire RF. 5.797.
Legs Léon Bonnat (1922) au Musée du Louvre.

Un cavalier de profil à droite, lutte contre le vent, enveloppé d'un grand manteau. Un large horizon sombre.

A droite, autre croquis du cheval.

Au verso, deux hommes dans une barque, l'un rame, tandis que l'autre jette le filet; esquisse pour le dessin au fusain. Inv. RF 4.104, *intitulé* Pêcheurs.

Il existe de ce sujet un dessin rehaussé, intitulé Phœbus et Borée (H. 0,33; L. 0,45). (Exposition Millet (1887), n° 116).

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire général des dessins, t. X, p. 128. n° 10.471.

Exp. Copenhague (1928). — Dessins français du Musée du Louvre, Bruxelles (1936-37).

Musée du Louvre.

LOUIS BARYE

Paris 1796-1875

Si Barye est le plus grand sculpteur animalier de son temps, il est aussi un peintre. Il fut élève de Gros et exposa pour la première fois au Salon de 1833. *Certes la gloire de Barye se fonde surtout sur ses dons de sculpteur : c'est à ce titre qu'il fut nommé professeur au Museum* (1854), *membre de l'Institut* (1868) *et qu'il remporta un triomphe à l'Exposition Universelle de* 1855. *Mais l'évolution du dessin à l'époque romantique ne serait pas complète si on ne donnait leur place à ses aquarelles qui unissent au style plastique et monumental, le sens d'une couleur chaude et harmonieuse.*

169 **LES DEUX LEOPARDS.**

Signé en bas, à droite, en cursive : Barye.

Aquarelle et vernis. H. 0,242; L. 0,314. Inventaire RF. 4.205. Vente Barye 1876, n° 445. Coll. Marquis de Vogüe. Don J. Zoubalow, 1914, au Musée.

L'un au pelage sombre, dressé, de trois quarts vers la gauche, aux aguets. L'autre dort, couché en rond; fond de paysage.

C'est dans leurs cages du Jardin des Plantes que Barye avait étudié les formes souples des félins mais il les présente en liberté et les lâche par l'imagination en forêt de Fontainebleau, au pied des rochers d'Apremont.

Musée du Louvre.

HONORE DAUMIER

Marseille 1808 - Valmondois 1879

Il arrive jeune à Paris : sa vie est liée à celle de la capitale et son œuvre nous transmet les grands enthousiasmes, les rancœurs et la simple vie quotidienne de Paris, pendant près d'un demi-siècle. Il est saute-ruisseau, commis de librairie, flaneur attentif, mêlé à la vie des humbles. En 1830, *les événements politiques provoquent une fièvre de caricature et, dès ses premières lithographies, Daumier révèle l'autorité de son talent. La violence de ses attaques lui vaut un emprisonnement de six mois à Sainte-Pélagie. En* 1834, *il donne la « Rue Transnonain », où il rejoint le Goya des « Misères de la Guerre ». Seule, son œuvre de caricaturiste fut connue de son temps; mais il avait l'estime des plus grands : de Delacroix, de Corot, de Michelet, de Balzac qui disait « ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau ». Peintre, sculpteur et lithographe, Daumier est avant tout dessinateur. Ses dessins valent, par l'ampleur, la certitude du trait et la chaleur de sympathie humaine. Il mourut, retiré à Valmondois, aveugle et presque pauvre.*

170 **LES JOUEURS D'ORGUE DE BARBARIE.**

Plume, crayon noir, lavis d'aquarelle. H. 0,340; L. 0,360.
Legs Jacquette.

Signé en bas, à gauche : « H. Daumier. »

Au coin d'une rue, un homme en casquette tourne la manivelle d'un orgue de Barbarie, en chantant, tandis qu'une femme accoudée sur l'instrument, l'accompagne à pleine voix, tenant un cahier de musique dans la main gauche. Au premier plan, vers la gauche, un petit garçon, en blouse, le nez en l'air et les mains dans le dos. Au fond, quelques passants attroupés, mornes et attentifs.

Bibl. E. Klossowski : H. Daumier, Munich (1923), n° 220, pl. LXXXVIII. — — R. Escholier : Daumier peintre et lithographe (1923), repr. p. 10. — R. Rey : Daumier (1923), repr. — L. Rosenthal : Daumier, pp. 83-84, pl. XXIV. — Ch. Martine : Dessins des maîtres français, IV, Daumier (1924), pl. VII. — Ed. Fuchs : Der Maler Daumier, Munich (1927), pl. CCLIV. — Catalogue des Coll. Municipales (1927), n° 202.

Exp. Barcelone (1917). — Daumier-Gavarni, Mus. Victor-Hugo (1923), n° 81. — Daumier, Orangerie (1934), n° 66. — Petit Palais, Zurich (1947), n° 201.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

171 L'AVOCAT.

Signé en bas, à droite : « H. D. »

Crayon noir, plume et lavis. H. 0,207; L. 0,139. Inventaire F. 1170.
Vente Bureau (20 mai 1927), n° 62; coll. F. Kœnigs.

En buste, la tête de trois quarts vers la gauche, avec un sourire grimaçant.

Bibl. Arsène Alexandre : H. Daumier, p. 378.— E. Klossowski : H. Daumier (1923), n° 144. — Ed. Fuchs : Der Maler Daumier (1927), n° 194 *b*. — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX[e] siècle (1948), pl. LV.

Exp. Daumier, Gal. Durand-Ruel, Paris (1878), n° 120. — Daumier, Paris (1901), n° 136. — Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 32 et repr. XV. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier, Mus. Boymans, Rotterdam (1935-36), n° 9 et repr. 1. — Daumier, Vienne (1936), n° 35 et repr. — Zeichnungen von David zu Millet, Kunsthaus, Zurich (1937), n° 55. — Teekeningen van Fransche Meesters, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 40 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

172 PORTRAIT D'HENRI MONNIER (pl. 12).

Crayon noir, plume et lavis. H. 0,415; L. 0,295. Inventaire F. 1161.
Coll. F. Kœnigs.

Au centre, figure monumentale d'un homme debout, vu de face, enveloppé d'une grande cape, au visage tourmenté. Autour de lui, petits croquis à la plume, au crayon et au lavis : à droite et en bas à gauche, profils d'homme ; dans la partie supérieure, études d'un groupe représentant la mort entre deux figures drapées. Au verso, étude pour un crieur.

Henri Monnier (1805-1877), *dessinateur satirique, acteur, écrivain, devint célèbre en* 1830 *par ses « Scènes populaires » où il créait M. Prudhomme. Il écrivit avec Vay une pièce donnée à l'Odéon en novembre* 1852, *où il jouait lui-même le rôle de Prudhomme : Daumier le représenta alors dans une lithographie très connue* (*Loys Delteil* 2347). *Dans ce croquis, qui pourrait être une étude pour l'aquarelle « Portrait d'Henri Monnier »* (H. 0,630; L. 0,460). Exp. Daumier 1901, n° 167), *Daumier dépasse son personnage et donne à cette figure solitaire et tourmentée l'ampleur et la portée d'un symbole.*

Bibl. Ed. Fuchs : Der Maler Daumier (1927), pl. CLXXX.

Exp. Französ. Zeichnung, P. Cassirer, Berlin (1929-30), n° 23 et repr. — Teekeninen van Ingres tot Seurat, Musée Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 27. — Teegkeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier 1935-36), n° 2, pl. XIX. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Daumier, Vienne (1936), n° 45 pl. — Zeichnungen von David zu Millet, Kunsthaus, Zurich (1937), n° 49. — Teekeningen van Fransche Meesters (1800-1900), Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 42.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

173 UNE MENDIANTE ET DEUX ENFANTS.

Signé en bas, à gauche : « H. D. »

Crayon noir et lavis. H. 0,193; L. 0,142. Inventaire F. 11.42.
Coll. Vente Bureau (1901), n° 157 ; F. Kœnigs.

Dans une rue, une femme dont on voit de profil le visage humble et las aux paupières baissées, porte un bébé. Devant elle, vu aussi de profil, un enfant maigre qui chante à pleine voix.

Bibl. E. Klossowski : H. Daumier (1923), n° 302 *c.* — Ed. Fuchs : Der Maler Daumier (1927), p. 82.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat (1933-34), Mus. Boymans, Rotterdam, n° 31. — Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier, Mus. Boymans (1935-36), n° 8, repr. XVIII. — Kunsthalle, Bâle (1935). — H. Daumier, Albertina Kulturbund, Vienne (1936), n° 14. — Zeichnungen von David zu Millet, Kunsthaus, Zurich (1937), n° 42. — Teekeningen van Fransche Meersters, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 39 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

SULPICE-GUILLAUME CHEVALLIER DIT GAVARNI

Paris 1804-1866

Peintre de mœurs, dessinateur spirituel et fécond, Gavarni commença sa vie en étudiant les mathématiques et les machines, il travailla même à un pont de Bordeaux ! Son instinct le pousse à regarder avec curiosité la vie qui l'entoure et à croquer sans pitié les travers, les ridicules ou les vices de ses contemporains. La « Mode » fondée par Emile de Girardin le fit connaître comme illustrateur, et il multiplie dès lors les grisettes et les bohèmes, les

petits métiers de Paris, ou ce monde de misères de « Thomas Vireloque ». S'il est un satiriste alerte et caustique de l'époque de Louis Philippe, il est aussi, avec un réalisme délicat, nuancé de grâce, un portraitiste exquis de femmes et d'enfants.

174 ETUDE D'ENFANT (1833).

Crayon. H. 0,180; L. 0,125.

Une petite fille vêtue d'une robe à larges manches, un fichu autour du cou, représentée trois fois, en buste : en haut, de profil vers la droite ; au milieu, de trois quarts ; en bas, de face. Inscription à la mine de plomb : 23 *juin* 1833 *à M.M.G.*

Dessin daté de 1833, *année où Gavarni entreprend ses « Etudes d'enfants », dédiées à son ami Lagarrigue, de Tarbes. En mars, avril et mai* 1833, *il note dans son journal une vingtaine de croquis d'enfants de son entourage, exécutés en vue de cette suite de lithographies.*

Bibl. P.-A. Lemoisne : Gavarni, peintre et lithographe (1924), pp. 53-56 et repr. en face, p. 62.

Exp. L'Enfance, Gal. Charpentier (1949), n° 258.

Collection de Mme P.-A. Lemoisne.

GUSTAVE COURBET

Ornans 1819 - La Tour de Peilz 1877

Fils de paysan franc-comtois, Courbet vint à Paris pour entrer dans l'atelier de Steuben, mais surtout il se forma seul, avec sa belle assurance et l'étude attentive des grands maîtres. Après Les Casseurs de pierres, l'Enterrement à Ornans *de* 1850, *imposa sa forte personnalité, sa conception directe et fruste, et devint le manifeste du mouvement réaliste.*

« Je tiens, écrivait-il, que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes ; c'est une langue toute physique qui se compose pour moi de tous les objets visibles. » On a pu reprocher à Courbet de croire représenter la réalité et de ne voir justement que l'aspect physique des choses. Mais il est peintre, et un des plus vrais tempéraments de peintres qui aient existé, qu'il peigne son Atelier (1855), La Vague, *ses portraits comme ceux de ses sœurs et celui de la* Mère Grégoire *d'une vulgarité saine et puissante, ou ses beaux paysages de Franche-Comté si vigoureux. Ses convictions politiques et les poursuites encourrues à la suites du déboulonnement de la colonne Vendôme, l'obligèrent à se réfugier en Suisse en* 1873, *où il mourut à la tour de Peilz.*

175 PORTRAIT D'HOMME.

Fusain. H. 0,155; L. 0,112. Inventaire F. 11, 14.
Coll. F. Kœnigs.

Signé en bas, à droite : « G. Courbet. »
La tête et les épaules tournées de trois quarts vers la droite, le haut du visage très éclairé, cheveux et courte barbe noirs, la physionomie inquiète et attentive.

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX[e] siècle, Lausanne (1948), pl. LXXIII.

Exp. Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 30.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

176 BACCHANTE ENDORMIE (1847).

Signé en bas, à droite : « G. Courbet, 1847. »

Fusain. H. 0,500; L. 0,390.

En buste, la tête penchée vers la gauche, les yeux clos, la joue ronde, c'est là une robuste vendangeuse franc-comtoise, couronnée de pampres.

Bibl. Ch. Léger : Courbet (1934), pl. XVII.

Exp. Art français, Genève, n° 256.

Collection Dézarrois, Paris.

CONSTANTIN GUYS

Flessingue 1802 - Paris 1892

Il était né à Flessingue où son père, orginaire du Dauphiné, était commissaire en chef de la marine. En 1823, il fait campagne en Grèce, en même temps que Lord Byron. C'est seulement vers vingt-huit au trente ans qu'il vient au dessin, mais s'y consacre entièrement avec un total désintéressement et l'effroi de toute publicité. Devenu en 1848 correspondant de l'Illustrated London News, il voyage à travers l'Europe, suit la campagne de Crimée (1853-55) et enfin vient s'installer à Paris où il vit difficilement. Il a une curiosité inlassable, l'œil aigu, aussi attentif au brillant des fêtes, aux élégances des équipages, aux détails d'une robe, qu'aux laideurs et aux étrangetés : « Un génie, disait Baudelaire, pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé. » Il mourut en 1892 et c'est en 1895 seulement qu'eut lieu sa première exposition.

177 FEMME EN NOIR.

Aquarelle et plume. H. 0,367; L. 0,238. Inventaire F. 11-109.

Elle marche, vue de face, enveloppée de sa mantille, relevant de la main gauche sa large jupe noire. Son visage est de trois quarts, d'une grande douceur, encadré de ses cheveux noirs et de longues boucles d'oreille.
C. Guys traite à plusieurs reprises ce sujet de la dame en noir. Notamment dans la belle aquarelle du Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
Baudelaire écrivait au sujet de C. Guys dans un de ses articles de 1862 : « Il cherche ce quelque chose que l'on nous permettra d'appeler la modernité...

il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire... »

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX[e] siècle (1948), Lausanne, pl. XLVII.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 71, et repr. XVII. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Zeichnungen von David zu Millet, Kunsthaus Zurich (1937), n° 196. — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 110 avec repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

178 VENTE PUBLIQUE A LONDRES, CHEZ CHRISTIE.

Plume et lavis sur papier blanc. H. 0,235; L. 0,350.

Inscription de la main de l'artiste, en bas à droite « A Sale at Christie ».
Atmosphère d'une salle de vente pleine de monde et de tumulte. A gauche, on voit le commissaire priseur sur son estrade; au centre, un tableau posé sur un chevalet. Partout des groupes animés.

Collection David-Weill, Paris.

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Valenciennes 1827 - Paris 1875

A la fois sculpteur, peintre et dessinateur, Carpeaux fut élève de Rude et obtint le prix de Rome. Peu compris du public et violemment attaqué, il fut toujours soutenu par Napoléon III auquel il demeura fidèle jusque dans l'exil. En sculpture, la Fontaine de l'Observatoire *et* le Groupe de la Danse *à l'Opéra sont ses œuvres essentielles. En peinture, il peut se rattacher à l'esprit des Impressionnistes, son style étant vif, large, animé, fait de sensations fugitives.*

179 SERVICE FUNEBRE DE NAPOLEON III A CHISELHURST (janvier 1873).

En bas, à gauche, au fusain ; « J.-B. Carpeaux. »

Fusain, rehaussé de blanc. H. 0,235; L. 0,285. Inventaire R.F. 1964.
Acquis à la vente Carpeaux (1894) par le Musée du Louvre. Mis en dépôt à Versailles (M.V. 5334).

Au centre, le cercueil ouvert où repose l'Empereur ; une grande draperie funéraire est tendue au fond de la chapelle éclairée par la lueur des cierges ; la foule se presse et s'agenouille.
Napoléon III mourut à Camden House, Chiselhurst, dans le comté de Kent, le 9 janvier 1873. Le Prince Impérial fit appel à Carpeaux et le chargea de fixer le dernier souvenir de son père. C'est pendant la veillée funèbre racontée par son fils Charles Carpeaux, que l'artiste exécuta ce beau dessin d'une grande intensité dramatique.

Une copie, par l'artiste lui-même, appartient à Mme Clément Carpeaux (op. *cit., note p.* 367). *Le Musée de Versailles possède un grand dessin au fusain représentant Napoléon III dans son cercueil, en uniforme de général, la poitrine barrée du grand cordon de la Légion d'Honneur. (Inv. RF* 1963, *mis en dépôt à Versailles.*)

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. III, p. 47, n° 2138 et repr. — Sarradin : Carpeaux (1927), p. 54. — G. Lecomte : La Vie de Carpeaux (1928), p. 274-6. — Louise Clément-Carpeaux : La vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1934), t. I, p. 766-7.

Exp. Carpeaux et Ricard (1912), n° 266. — Carpeaux, Valenciennes (1927), n° 598.

Musée de Versailles.

180 QUADRILLE IMPERIAL A COMPIEGNE.

Signé en bas, à droite, au crayon noir : « J.-B. Carpeaux. »

Fusain avec rehauts de blanc, sur papier gris.
H. 0,330; L. 0,580. Inventaire R.F. 3347.

Vente Carpeaux n° 23 (14 décembre 1906). Mis en dépôt à Compiègne.
Une soirée à Compiègne. Au centre, vue de dos, probablement l'Impératrice. A droite, l'Empereur, de face. Une nombreuse assistance.
Le retentissement de l'Ugolin, la protection de la princesse Mathilde et du marquis de Pienne valurent à Carpeaux d'être admis, au début de 1864 *aux réceptions des Tuileries. En novembre de la même année, il était convié aux « séries » de Compiègne dont il nous a laissé de nombreux croquis rapides et nerveux.*

Bibl. J. Guiffrey et P. Marcel : Inventaire des dessins, t. III, p. 44, n° 2136. — Sarradin : Carpeaux (1927), pl. XXXIV. — L. Clément : Carpeaux, la vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1934), pp. 161, 173.

Exp. Centennale de l'Art français 1900-second Empire, Arts Décoratifs (1922). — Carpeaux, Valenciennes (1927), n° 620.

Musée de Compiègne.

EDOUARD MANET

Paris 1832-1883

Avec lui se consomme le divorce entre la peinture vivante et l'art officiel, bien que Manet, bourgeois parisien d'une rare distinction d'esprit et d'allure, détestat le scandale. Doué d'un merveilleux instinct, il écoute peu les leçons de Th. Couture, voyage et se montre surtout attentif aux leçons des maîtres italiens et espagnols. Le « Déjeuner sur l'herbe » du Salon des Refusés (1863) *et « l'Olympia »* (1865) *soulèvent l'indignation. Mais Baudelaire, Zola se rangent aux côtés du peintre bientôt suivis par les jeunes artistes épris d'un art moderne et libre. A partir de* 1870, *Manet influencé par ses amis impressionnistes, exécute dans une gamme plus lumineuse des toiles qui gardent*

la vivacité de l'esquisse : « Argenteuil » (1875) ou le « Père Lathuille » (1880). Atteint par une grave maladie, il ne se résigne pas à abandonner son art et peint des natures mortes et exécute, d'après les jeunes femmes de son entourage de beaux pastels.

181 PORTRAIT DE SON PERE (1860).

Sanguine. H. 0,179; L. 0,140.

Signé et daté, en haut, à droite : « Ed. M. 1860. »
Vu en buste, les épaules à peine indiquées, la tête légèrement tournée vers la droite, avec une barbe arrondie et coiffé d'une calotte foncée.
Etude pour le portrait des parents de l'artiste de 1860, exposé au Salon de 1861 (n° 2099) et actuellement dans la collection Rouart. M. Auguste Manet devait mourir en septembre 1862.
Il existe une autre étude à la sanguine du même sujet (cf. Jamot, Wildenstein op. cit. t. I, n° 37), également dans la collection E. Rouart.
Ce dessin a été gravé deux fois à l'eau forte par Manet en 1860 et en 1861. (cf. Moreau-Nélaton. Manet graveur et lithographe, 1906, n° 50 et 51.)

Bibl. P. Jamot et G. Wildenstein : Manet (1932), t. I, n° 37. — R. Rey : Dessins de Manet (1932), pl. XXV. — M. Florisoone : Manet (1947), pl. VII.

Exp. Manet (1932), n° 100. — Art français à Londres (1932), n° 970 (Commem. catalogue n° 873). — Le Portrait dessiné au XIX°, gal. M. Guizot (1937), n° 36 et repr. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 683.

Collection E. Rouart, Paris.

182 LA MUSIQUE AUX TUILERIES (1860).

Deux feuilles assemblées.
Lavis d'encre de Chine. H. 0,185; L. 0,225.

Assemblée sous les arbres. Au premier plan, à droite un monsieur en chapeau haut de forme, les mains derrière le dos (qui est Eugène Manet), une dame assise à son côté ; un groupe de trois messieurs tournant le dos. A gauche, assise, tournée vers la droite, une dame, le visage couvert d'une voilette (qui est Madame Lejosne).
Etude pour la peinture de 1860 « La Musique aux Tuileries », exposée en février 1863 à la galerie Martinet et actuellement à la National Gallery à Londres.
Dans la composition définitive, la dame à la voilette (Madame Lejosne d'après Tabarant, Madame Offenbach d'après Meier-Graefe. Manet 1912 fig. 55) est tournée vers la gauche et tient un éventail. Le groupe de gauche où l'on reconnaissait Alfred de Balleroy, Th. Gautier, Baudelaire et Manet lui-même n'est pas même esquissé ici.
On peut rapprocher ce dessin d'une étude au lavis de la coll. Moreau-Nelaton léguée à la Bibliothèque Nationale qui montre une femme assise sur un banc, sous les mêmes ombrages. (Exp. Manet 1932, n° 102 et R. Rey op. cité pl. 35.)

Bibl. E. Moreau-Nélaton : Manet raconté par lui-même (1926), t. I, p. 34 et fig. 23. — A. Tabarant : Manet (1931), p. 513, n° 10. — P. Jamot et G. Wildenstein (1932), t. I, p. 118, n° 36. — R. Rey : Dessins de Manet (1932), pl. XXXIV. — A. Tabarant : Manet et ses œuvres (1947), p. 39.

Exp. Manet, Orangerie (1932), n° 101. — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 684.

Collection E. Rouart, Paris.

183 LA TOILETTE (1862).

Sanguine. H. 0,28; L. 0,20.

Femme demi-nue, assise, légèrement tournée vers la gauche, le visage de face, serrant un peignoir autour d'elle. A gauche, au second plan, esquisse d'une femme tenant une serviette.

Etude pour l'eau-forte La Toilette, *n° 6 de la suite parue en* 1862 *sous le titre :* Huit gravures à l'eau-forte par Edouard Manet.*A rapprocher de l'étude de nu à la sanguine, de la même époque, appartenant à la collection M. Guérin Exp. Manet* (1884), *n° 177. — Art Français, Londres* (1932), *n° 993, repr.*).

Bibl. Vasari Soc. 2e série, XII, 13, repr. — M. Guérin : L'Œuvre gravé de Manet (1944), n° 26 (repr. de l'eau-forte et repr. du dessin). — R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIXe, Lausanne (1948), pl. LXXXVII.

Exp. Art français à Londres (1932), n° 999. — Samuel Courtauld : Memorial Exhibition, Londres (1948), n° 112.

Institut Courtauld, Londres.

184 AU CAFE CONCERT.

Deux feuilles de même dimension. H. 0,210; L. 0,135.
Lavis d'encre de Chine.
Vente de l'atelier (février 1884), n° 140.

A droite, debout à son pupitre, le corps de face, la tête vers la gauche, le chef d'orchestre.

A gauche, un groupe de spectateurs, vus de dos, assis, têtes et épaules seulement; deux messieurs en chapeaux haut-de-forme (l'un étant le graveur Henri Guérard) et une femme, tête nue (Jeanne, serveuse de bocks : indication photo Lochard, cf. Tabarant).

Sur chacune des feuilles, à droite, en bas, l'estampille « E. M. » de l'atelier.

A rapprocher du croquis au crayon représentant le même groupe de spectateurs (R. Rey, op. cit., pl. XXXV) et des lavis de la même époque (1878-79) *ayant pour sujet des scènes des Folies-Bergère (cf. Tabarant, op. cit.,* 1947, *nos 628-628 bis et nos 630-630 bis).*

Bibl. Lochard (1883), n° 249. — Ed. Bazire, Manet (1884), repr. p. 137 et p. 141. — A. Tabarant : Manet (1931), p. 547, n° 74. — R. Rey : Dessins de Manet (1932), pl. XXXV. — A. Tabarant : Manet et ses œuvres (1947), p. 371 et repr., nos 629-629 *bis.*

Exp. Manet (1884), n° 168. — Manet, Orangerie (1932), n° 110.

Collection E. Rouart, Paris.

185 JEUNE FILLE AU BORD DE LA MER.

Dessin sur fond divisé en carreaux. Lavis sur crayon noir.
H. 0,462; L. 0,292. Inventaire F. 11-20.
Coll. F. Kœnigs.

Elle est debout, de profil vers la droite, les mains ramenées devant elle, vêtue d'une jaquette sombre et d'une jupe quadrillée, coiffée d'un chapeau de paille dont les rubans s'attachent par un nœud sous le menton.
A l'arrière-plan, à peine esquissée, la mer avec, à droite, une barque à voile. Inscription manuscrite en bas, à droite : « Edouard Manet. Etude pour Jeanne. »
Pendant l'été 1881, *Manet avait terminé à Versailles une toile intitulée* Femme se promenant dans le jardin, *représentant une jeune femme debout, de profil à droite sur un fond d'arbres verts. Stéphane Mallarmé demandait, à ce moment, au peintre d'illustrer les poèmes d'Edgar Poë qu'il venait de traduire. Manet, fatigué (cf. les deux lettres à Mallarmé citées par A. Tabarant, p.* 417-8), *se contente de tracer, d'après la peinture, la silhouette de la jeune femme et de la placer au bord de la mer. Destinait-il ce dessin à l'illustration* d'Annabel Lee, *le dernier poème qu'ait écrit Edgar Poë, dont la traduction par Mallarmé commence ainsi : « Il y a mainte et mainte année, dans un royaume près de la mer, vivait une jeune fille... » ?*

Bibl. A. Tabarant : Manet et ses œuvres (1947), p. 417-8

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 23. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus., Amsterdam (1946), n° 134 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

BERTHE MORISOT

Bourges 1841 - Paris 1895

Supérieurement douée, elle eut pour guide Corot, qui lui apprit à garder sa spontanéité et à donner aux valeurs leur sens.
Peintre, elle ne renie pas « ses dons exquis de femme merveilleusement femme », selon l'expression de Mallarmé : au contraire, elle enrichit la sensibilité impressionniste de sa nervosité, de sa grâce et d'une technique extrêmement raffinée.
Edouard Manet, qui fut son maître, laissa d'elle d'admirables portraits dans Le Balcon *et* Le Repos. *Elle devint, en* 1874, *sa belle-sœur par son mariage avec Eugène Manet.*

186 ENFANT DANS SON BERCEAU (1879).

Aquarelle. H. 0,190; L. 0,185.

Dans son berceau tourné vers la gauche et enveloppé de voiles blancs avec des nœuds de rubans bleus, un bébé est assis et s'amuse avec un jouet.

Berthe Morisot a représenté ici sa fille, Julie Manet, âgée de quelques mois. Par la suite, M^lle^ Julie Manet devait épouser le collectionneur et peintre Ernest Rouart.
« Tant de clairs tableaux irisés, exacts, primesautiers... », écrivait Mallarmé, et il ajoutait : « Féerie, oui, quotidienne... Il y a dans l'art de B. Morisot un charme de féerie qui venait du cœur même de B. Morisot et cette féerie était quotidienne et s'appliquait à des objets très quotidiens. Ce à quoi s'appliquait cette alchimie si rare et si scintillante, c'étaient les sentiments de famille les plus simples et les objets les plus courants de la vie quotidienne du XIX^e^ siècle. »

Exp. Berthe Morisot, gal. Bernheim (1929). — Berthe Morisot, Orangerie (1941), n° 162. — Gal. des Quatre-Chemins (1945).

Collection E. Rouart, Paris.

CLAUDE MONET

Paris 1840 - Giverny 1926

Monet passa sa jeunesse au Havre et connut Boudin, qui lui révéla la peinture de plein air. A Paris, en 1857, *il travaille à l'Académie Suisse et y rencontre Pissarro, puis il entre, en* 1862, *dans l'atelier de Gleyre, où il se lie avec Renoir, Sisley, Bazille, et ensemble ils vont travailler dans la forêt de Fontainebleau. Ses œuvres du début attestent l'influence de Courbet, mais dès* 1867 Les Femmes au jardin *témoignent de recherches nouvelles. Attiré par la peinture claire, il se rend en Angleterre, où il admire les œuvres de Turner. A dater de* 1874, *Monet participe à la plupart des expositions du groupe impressionniste dont il est l'animateur et entreprend les célèbres « Séries », dont la* Cathédrale de Rouen, *les* Meules *et les* Nymphéas *de Giverny restent la plus complète expression de son art.*

187 L'EGLISE DE VARENGEVILLE.

Dessin travaillé sur papier Gillot. H. 0,320; L. 0,420.
Donné à M. Louis Gonse par Monet.

Signé en bas, à gauche.
A gauche, au sommet d'une colline, se dresse l'église; à droite, deux jeunes arbres secoués par le vent. Tout à fait à droite, on aperçoit la mer.
Etude pour la toile intitulée l'Eglise de Varengeville (n° 23, Ch. *Léger : Cl. Monet,* 1930), *dans la collection Soulange Bodin.*

Exp. Monet, Orangerie (1931), n° 128.

Collection particulière, Paris.

ALFRED SISLEY

Paris 1839 - Moret-sur-Loing 1899

De nationalité anglaise, Sisley fréquenta l'atelier de Gleyre, et connut les autres peintres du groupe impressionniste. Influencé tout d'abord par Corot et Daubigny, il se rallie à la technique des impressionnistes vers 1870 *et devient le peintre des sites de l'Ile-de-France. Après un voyage en Angleterre, il se fixe définitivement à Moret-sur-Loing en* 1882. *Sisley participa aux manifestations impressionnistes et Durand-Ruel lui consacra une importante exposition particulière en* 1883. *Son style est raffiné, sensible.*

188 LA PETITE FILLE.

Crayon noir sur papier blanc. H. 0,202; L. 0,179. Inventaire R.F. 29651.
Acquis à la vente du Duc de Trévise (1947).

Vue à mi-corps, assise de dos, le profil perdu tourné vers la gauche.

Exp. Dessins français au Musée du Louvre, Berne (1948), n° 118.

Musée du Louvre.

AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 - 1919

Renoir débute pour gagner sa vie par des travaux d'artisan, peintures sur porcelaines, sur stores. Il disait plus tard : « La peinture, ce n'est pas de la rêvasserie, c'est d'abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier. » Il entre chez Gleyre mais fuit l'atelier en 1861 *pour travailler sur le motif avec ses amis Bazille, Monet et Sisley. Il se libère, dès* 1872, *d'une manière sombre et empâtée et il est définitivement lui-même dans les œuvres des années* 1874-1879 (La Loge, Le Moulin de la Galette, Madame Charpentier). *Il se marie et voyage; en* 1881 *il découvre Raphaël en Italie et tente de s'évader de l'impressionnisme par un retour à la pureté de la ligne, période ingresque qu'illustrent les* Grandes Baigneuses. *Bientôt délivré du « bromure de Raphaël », il commence la suite des scènes familiales, des fleurs et des baigneuses d'un dessin plus libre, d'une pâte généreuse et colorée.*
Atteint de rhumatismes, il se réfugie à Cagnes en 1906 *et la paralysie gagne ses membres. C'est alors la période douloureuse et splendide* (1910-1919) : *« Je crois bien que je fais des progrès », disait Renoir à soixante-quinze ans. Son dessin sensible enferme, sans les contraindre, des formes amples et souples et rayonne de chaleur et de vie.*

189 TROIS BAIGNEUSES (pl. 13).

Mine de plomb. H. 1,08 ; L. 1,62, sur fond préparé à la craie et à la sanguine.
Signé en bas, à gauche : « Renoir. »
Trois jeunes femmes nues, sur le bord d'une rivière. L'une, debout dans l'eau

jusqu'aux genoux, fait le geste de jeter de l'eau sur une autre à gauche, assise sur la rive. La troisième, au centre, les regarde en souriant, son bras gauche levé.

Etude pour la peinture des Grandes Baigneuses, *de la coll. Carroll Styson, à Philadelphie. Cette composition, inspirée par le bas-relief de Girardon à Versailles, représente le plus important effort de Renoir pour s'évader de l'impressionnisme. Elle fut entreprise dès son retour d'Italie, en* 1882, *terminée en* 1885 *et exposée en* 1887. *Les nombreuses études préparatoires montrent l'artiste à la recherche de la simplification et d'une pureté linéaire qu'il atteint magnifiquement (cf. John Rewald, op. cit., pl. XXXII à XLIII). Ce dessin s'approche de très près de la composition définitive, sauf en ce qui concerne l'attitude de la figure centrale.*

Bibl. A. Basler : Renoir (1928), p. 33 et repr. — J. Meier Graefe : Renoir (1929), p. 190 et repr. — Chefs-d'œuvre de l'Art français, Ed. des Musées Nationaux (1937), n° 175 et pl. — P. Jamot : Gaz. des Beaux-Arts (déc. 1923), pp. 332-336. — Drucker : Renoir (1944), pp. 69-74. — John Rewald : Renoir Drawings, New-York (1946), n° 40 et pl. XL.

Exp. Collectionneurs (mars 1924), n° 151. — Renoir (1933), n° 131 (Album, pl. XIII). — Chefs-d'œuvre de l'Art français (1937), n° 718.

Musée du Louvre.

190 MATERNITE.

Toile préparée en beige, sanguine avec rehauts de blanc. H. 0,900; L. 0,720.
Acquis par le Musée en 1948.

Signé en bas, à droite : « Renoir. »

Jeune mère en train d'allaiter son enfant. Elle est assise sur une chaise de trois quarts vers la gauche, le visage de face, coiffée d'un chapeau de jardin à larges bords. Autour du motif principal, plusieurs études de la tête de l'enfant. Le fils aîné de Renoir, Pierre, était né en 1885. *Quelques mois plus tard, le peintre représentait M^me^ Renoir en train d'allaiter son enfant. Ce sujet répondait à cette simplicité heureuse et sensuelle qui est la marque même de son tempérament et l'artiste le traita au moins trois fois en deux ans et le reprit même dans la suite, puisqu'une toile de* 1918 *est une réplique de petit format de cette composition (cf. coll. Chester Beatly, Londres, et coll. Mrs. Hunt Henderson, New-York). De plus, Renoir fit exécuter en sculpture cette scène vers* 1916. *Le Musée de Bruxelles vient d'acquérir une sanguine du même sujet.*

Bibl. Michel Drucker : Renoir (1944), pp. 75-76.

Exp. Renoir, gal. A. Weill (1948).

Musée de Strasbourg.

191 LA CUEILLETTE.

Aquarelle. H. 0,340; L. 0,310. Inventaire R.F. 29.764.
Acquis en 1949 par le Musée du Louvre.

En bas, à droite, autre étude de tête du même personnage.

Une jeune femme au visage rond sous son grand chapeau de jardin, se tient

debout sous un arbre, une main contre le tronc de l'arbre à droite, l'autre appuyée sur sa hanche.

A rapprocher de l'aquarelle Deux Femmes et Enfants en barque (1883-1885), *coll. particulière à Cambridge (repr. J. Rewald, Renoir Drawings* (1946), *pl. LI) et également de la* Promenade en barque, *aquarelle de* 1886 (*repr. A. André, Renoir,* 1928, *pl. XCIX*). *Il est probable que cette jeune femme est M^me^ Renoir.*

Musée du Louvre.

192 JEUNE FILLE.

Crayon noir. H. 0,471; L. 0,297. Inventaire F. 11-135.
Coll. F. Kœnigs.

Signé en bas, au milieu : « A. R. »

Elle est debout, pieds nus, vêtue d'une chemisette décolletée qui laisse ses épaules nues, et se penche, de profil à droite.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Musée Boymans, Rotterdam (1933-1934), n° 99. — Kunsthalle, Bâle (1935).

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

193 FEMME NUE VUE DE DOS (1890).

Mine de plomb. H. 0,303; L. 0,189.

Signé au coin droit : « R. »

Elle essuie son bras, le visage penché de profil vers la gauche, son corps aux formes pleines s'appuyant sur la jambe gauche avec une saillie ronde de la hanche.

Renoir a exécuté de ce sujet une importante série de dessins (cf. A. Vollard, Renoir (1919) *et J. Rewald, op. cit., pl. LIX, LX).*

Bibl. Stix. von Ingres bis Cézanne, Vienne (1927), p. 26, pl. XXIV. — Kunst und Künstler, t. XXIV, pp. 461-466. — J. Rewald : Renoir drawings, New-York (1946), pl. LX.

Exp. Renoir, Orangerie (1933), n° 137.

Graphische Sammlung Albertina, Vienne.

EDGAR DEGAS

Paris 1834-1917

Sa vie retirée, consacrée au travail, fut celle d'un misanthrope à l'esprit caustique. Peintre, graveur, sculpteur, il ne cessa jamais d'apprendre « ce métier très difficile que nous pratiquons sans le connaître ». Dans un rare moment d'abandon, il écrivait : « Je me sentais si mal fait, si mal outillé, si mou, pendant qu'il me semblait que mes calculs d'art étaient si justes. » Phrase importante qui exprime son âme d'artiste insatisfait et insiste sur l'aspect

volontaire de son art, dont les qualités essentielles sont l'intelligence et la justesse. Elève de Lamothe, qui lui fait aimer Ingres, il part pour l'Italie en 1856, où il découvre les Primitifs. Après deux essais de compositions historiques (1861-1865), il se détourne du passé : désormais le présent l'occupe entièrement. Son attention se concentre sur l'être humain, les champs de courses, la rue, les coulisses de théâtre, les intérieurs éclairés au gaz... Voilà ses lieux de prédilection. « A vous la vie naturelle, disait-il à ses amis impressionnistes, à moi la vie factice. » Ses dessins sont les fruits d'un labeur acharné pour concilier sa passion du précis et son amour du mouvement.

194 ETUDE (1861).

Mine de plomb. H. 0,334; L. 0,229. Inventaire R.F. 15491.
Envoi du Musée du Luxembourg (1930).

En bas à gauche, griffe « Degas ». En bas à droite, cachet de l'atelier Degas. Jeune femme vue de dos, au corps puissant et souple, vêtue d'une longue robe à plis, le bras gauche tendu, la tête aux cheveux courts, légèrement tournée vers la droite, montrant la ligne du front et de la joue.
Etude pour figure de femme tenant la bride du cheval, à droite, dans la composition Sémiramis élevant les murs de Babylone, *de 1861, au Musée du Louvre.*

Musée du Louvre.

195 ETUDE (1865).

Pierre noire. H. 0,232; L. 0,356. Inventaire R.F. 12833.
Envoi du Musée du Luxembourg (1930).

En bas à droite, griffe « Degas ». Au verso, cachet de l'atelier Degas.
Jeune femme nue, allongée sur le dos, de biais vers la gauche, la tête tournée à droite, le visage dissimulé.
Etude pour la composition Les Malheurs de la ville d'Orléans *de 1865, au Musée du Louvre. Comparer avec les deux études du même personnage, l'un (inv. R.F. 1284) où la jeune femme est à demi-vêtue (cf. Dessins de Degas, H. Rivière (1928), série I, pl. XI) et l'autre (inv. R.F. 15-518), où le bras droit est levé et la chevelure longue et dénouée (cf. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX^e^ siècle, Lausanne (1948), pl. LXXXVIII b).*

Musée du Louvre.

196 PORTRAIT DE MANET (pl. 14).

Crayon et lavis. H. 0,380; L. 0,210.

Signé en bas, à droite : « Degas ».
Il est appuyé au rebord d'une table, de profil vers la droite, les jambes croisées, la main droite dans sa poche.
Exécuté vers 1864-65. Il existe plusieurs dessins de Degas de la même époque, représentant Edouard Manet, pouvant être considérés comme des études pour les trois eaux-fortes de 1864 (cf. L. Delteil, IX, 1919, n^os^ 14, 15, 16). La collection Ernest Rouart en possède deux autres, l'un où Manet est assis sur une

chaise (mine de plomb sur papier rose, H. 0,413, L. 0,280), l'autre la tête seule (crayon, H. 0,352, L. 0,229) (cf. Rivière, pl. LIX, LX). Un crayon (H. 0,363, L. 0,230) de Manet dans la même pose mais tourné de profil vers la gauche, est au Foggs Museum of Art (Drawings in the Foggs Museum of Art (1940), n° 666, pl. 342).

Bibl. Dessins de Degas, H. Rivière, série II, pl. LXI. — J. Leymarie : Dessins de Degas (1948), pl. IV.

Collection E. Rouart, Paris.

197 SUR LE CHAMP DE COURSES.

Pinceau, rehauts de blanc et de couleur, sur papier brun.
H. 0,460; L. 0,320. Inventaire R.F. 5602.
Troisième vente Degas, n° 153.

Douze études d'une même jeune femme, assise ou debout, vêtue d'un jupon rayé sous sa robe relevée de côté, d'un boléro à col blanc, les cheveux remontés sous son petit chapeau.

Griffe rouge en bas, à gauche : « Degas. »

Devant cette page de croquis, on pense aux feuilles d'études de Watteau et la figure de femme au centre évoque encore davantage les affinités de Degas avec le XVIII^e siècle.

Bibl. Dessins de Degas, H. Rivière, n° 65 et pl. — J. Leymarie : Les Degas du Louvre (1947), pl. XIX.

Musée du Louvre.

198 JOCKEY.

Pierre rouge. H. 0,283; L. 0,418. Inventaire F. II, 22.
Coll. F. Kœnigs.

En bas, à gauche, le cachet « Degas ».

Pur sang monté par son jockey, de profil tourné vers la gauche. La composition est coupée à la hauteur des épaules du cavalier.

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX^e siècle (1948), pl. XCXVI.

Exp. Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus., Amsterdam (1946), n° 56.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

199 PORTRAIT DE M^lle MALO.

Mine de plomb et estompe sur papier blanc. H. 0,210; L. 0,170.
Atelier Degas. Coll. de M^lle J. Fèvre. Vente gal. Charpentier (12 juin 1934), n° 76 et pl. V.

La tête et les épaules, de trois quarts vers la gauche, le visage très poussé, son vêtement à peine esquissé, une croix suspendue à son cou.

Etude pour le portrait de M^lle Malo, vers 1877, de la coll. Chester Dale, New-York (n° 441, catalogue de l'œuvre de Degas, P.-A. Lemoisne).

Collection D. David-Weill.

200 FEMME AU TUB.

Fusain sur papier jaunâtre. H. 0,360; L. 0,300. Inventaire F. II, 132.
Coll. F. Kœnigs.

En bas, à gauche, le cachet « Degas ».
Elle est tournée vers la gauche, de profil, un pied sur le rebord du tub, le corps cambré, ses deux bras levés pour arranger ses cheveux, son visage caché par son bras gauche.

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin français au XIX[e] siècle (1948), pl. XCVII.

Exp. Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus., Amsterdam (1946), n° 132.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

201 FEMME SE COIFFANT.

H. 0,480; L. 0,610.

En bas, à gauche : Cachet vente « Degas ».
Elle est de face, la tête penchée en avant, laissant apercevoir son profil et sa joue.

Collection Particulière.

202 FEMME NUE, DE DOS.

Dessin rehaussé sur papier beige. H. 0,425; L. 0,277.

Signé en bas, à gauche : « Degas. »
Tournée légèrement vers la gauche, elle se peigne, les deux bras levés, tête baissée.

Bibl. Album Vollard; pl. XXXIII. — H. Rivière (1922), dessins de Degas, II, pl. XCXVI.

Exp. Degas, Orangerie (1937), n° 146.

Collection Particulière, Paris.

CAMILLE PISSARRO

Ile Saint-Thomas (Antilles danoises) 1830 - Paris 1903

Après avoir fréquenté le peintre danois Fritz Melbye, Pissarro vient à Paris pour la seconde fois en 1857, où il rencontre Claude Monet. Il peint dès lors en plein air, se lie avec les Impressionnistes, expose au Salon des Refusés en 1863. Pissarro se rend en Angleterre en 1870, en compagnie de Claude Monet. De retour en France, il participe à toutes les manifestations impressionnistes et s'installe définitivement à Eragny en 1884. Sous l'influence de Seurat, il se rallie de 1886 à 1888 au néo-impressionnisme, puis revient à la technique de ses débuts. Pissarro est un naturaliste et, parmi les Impressionnistes, le plus constructif : il aime évoquer la vie paysanne et les vergers campagnards.

203 FEMME AGENOUILLEE.

Fusain, sur papier crème. H. 0,620; L. 0,472. Inventaire R.F. 29535.
Acquis de M. Paul-Emile Pissarro (1947).

En bas, à droite, les initiales « C. P. ».
Elle est vue de dos, la tête couverte d'une coiffe et tournée de profil vers la droite.

Peut-être étude préliminaire pour le tableau Les Laveuses au bord de l'Oise (1878) *ou pour* Le Berger et les Laveuses, *de* 1881.

Exp. Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 107

Musée du Louvre.

204 ENTERREMENT DU CARDINAL DE BONNECHOSE A ROUEN.

Aquarelle.
H. 0,228 ; L. 0,295.
Louvre, RF 11997.
N° 6 : Vente C. Pissaro, décembre 1928 : acquis à cette vente par le Musée du Louvre.

La foule s'est massée au tournant du quai. Au loin, le fleuve et des toits rouges d'entrepôts. Il pleut, le convoi s'avance lentement, venant de droite, les robes pourpres des cardinaux font des taches vives.

Signé en bas à droite : C. Pissarro.

Annotation à l'encre : « Rouen. — Enterrement du cardinal de Bonnechose, place de la République. »

Exécuté en 1883.

Exp. Centenaire de Pissarro, Orangerie (1930), n° 46. — Nouvelles acquisitions, Orangerie (1933), n° 210. — L'aquarelle de 1400 à 1900, Orangerie (1936), n° 149.

Collection Particulière, Paris.

PAUL CEZANNE

Aix-en-Provence 1839-1906

Né à Aix, ayant grandi avec Zola, Cézanne part en 1862 *pour Paris. Ses premières toiles d'autodidacte sont violemment romantiques, maladroites, d'une couleur puissante :* L'Orgie, L'Enlèvement. *Il tend bientôt vers une formule plus dépouillée* (La Pendule noire, 1871). *Son passage dans l'Impressionnisme, sous l'influence de Pissarro, lui tient lieu d'apprentissage; il éclaircit sa palette et apprend à regarder simplement la nature* (Paysage d'Auvers, 1873). *Sa vie se partage ensuite entre Aix et Paris, dans le repliement d'une solitude voulue. Son œuvre se développe, dans une « sérénité passionnée », et de continuelles recherches : souci de construction, besoin d'harmonie, volonté de tout exprimer par la couleur : contour, volume, lumière. Dans les dernières années, l'emploi de l'aquarelle transforme sa manière. Il connut avant de mourir le début de la gloire.*

205 PORTRAIT DE L'ARTISTE (1873-1877).

Crayon sur papier beige. H. 0,125; L. 0,133.

La tête de face, avec des cheveux longs et la barbe.

Exécuté vers 1873-77.

Bibl. A. Vollard : P. Cézanne (1914), p. 26. — L. Venturi : Cézanne (1926), t. I, p. 299, n° 1236, et t. II, pl. CCCXLVI.

Exp. Cézanne, Orangerie (1936), n° 181.

Collection de Sir Kenneth Clark, Londres.

206 PORTRAIT DE M^me^ CEZANNE (1883-1886) (pl. 15).

Crayon. H. 0,487; L. 0,320. Inventaire F. 11-220.
Coll. F. Kœnigs.

Elle est représentée de face, en buste, la tête appuyée au dossier de son siège, portant une haute coiffure.

Daté par L. Venturi des années 1883-1886. *A rapprocher des toiles de la même époque (n^os^* 520, 524, 525 *et pl. CLX et CLXIII, L. Venturi, op. cit.).*

Bibl. L. Venturi : Cézanne (1936), p. 323, n° 1467 et pl. CCCLXXVI *a*.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Musée Boymans, Rotterdam (1933-1934), n° 6. — Kunsthalle, Bâle (1936), n° 136. — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, n° 14 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

207 LES POTS DE FLEURS (1883-1887).

Aquarelle. H. 0,233; L. 0,304. Inventaire R.F. 4032.
Coll. Isaac de Camondo. Legs Camondo au Musée du Louvre (1911).
Alignés sur un mur, avec des feuillages d'un vert franc.
Datée par L. Venturi de la période 1883-1887. *Motif pris dans le verger du Jas de Bouffan (cf. les trois aquarelles du même sujet,* 1890-96, *L. Venturi, op. cit., n^os^* 951, 953, 954 *et pl. CCXCI).*

Bibl. Cat. de la coll. Camondo, n° 213. — Cat. des œuvres exposées au Musée de l'Impressionnisme (1947), n° 43. — L. Venturi : Cézanne (1936), t. I, n° 952, p. 258, et t. II, repr. pl. CCXCI.

Exp. Cézanne, gal. Vollard (1895). — Bibliothèque Nationale (1933). — Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 117.

Musée du Louvre.

208 LE FUMEUR.

Mine de plomb. H. 0,500; L. 0,320 (la plus grande partie du papier a été repliée en dedans). Inventaire F. 225.
Coll. Meller, F. Kœnigs.

La tête seulement, indiquée de profil vers la gauche, coiffée d'un chapeau rond à bords relevés, une cigarette aux lèvres.

Etude pour le tableau Les Joueurs de cartes, *daté par L. Venturi des années* 1890-92.

Ce personnage est traité isolément sur la toile intitulée Le Fumeur accoudé, *du Kunsthalle de Manheim (B. Dorival, Cézanne* (1948), *pl. CXXI et note* 165).

Bibl. A. Vollard : P. Cézanne (1914), p. 107. — L. Venturi : Cézanne (1936), t. I, n° 1483, et t. II, pl. CCCLXXIX. — Julius Meier. — Graefe, Cézanne und sein Kreis (1922), p. 11.

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Mus. Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 8. — Kunsthalle, Bâle (1935). — P. Cézanne, Kunsthalle, Bâle (1936), n° 140. — Teekeningen van Fransche Meesters, Strol. Mus. Amsterdam (1946), n° 16 et repr.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

PAUL GAUGUIN

Paris 1848 - La Dominique 1903

La première partie de sa vie ne semble pas destiner Gauguin à l'art : après une enfance marquée par un séjour au Pérou, il entre dans une banque et se marie. Mais, s'il vient tard à la peinture, il se livre à elle avec passion et, pour s'y consacrer entièrement, rompt avec son métier et sa famille. Alors commence une existence orgueilleuse et inquiète de solitaire. Son œuvre se libère rapidement de l'Impressionnisme **(1880-1886),** ***et dès le second séjour à Pont-Aven, Gauguin affirme, dans des toiles décisives, sa vision synthétique et l'originalité de son génie. Pendant ses deux séjours à Tahiti, puis à la Dominique (Antilles anglaises)*** **(1891-1893** ***et*** **1895-1903),** ***son art s'élève et s'enrichit pour atteindre une plénitude totale*** **(Les Trois Tahitiens, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?).** ***Son dessin simplifié et décoratif, reste profondément humain.***

209 **FIGURE DE SPECTRE (1890-1891).**

Signé en bas, à gauche « Gauguin ».
Fusain et lavis. H. 0,234; L. 0,293. Inventaire RF. 29.492.
Coll. Madame Valette (Rachilde). Acquis de Madame Valette, le 11 mars 1946, par le Musée du Louvre.

Figure, en buste, tournée de trois quarts vers la gauche, portant la main droite à son front.

Dessin exécuté fin **1890** ***ou début*** **1891,** ***pour servir de fronstipice au*** **Théâtre** ***de Rachilde*** **(Paris, 1891)** ***et illustrant la pièce*** **Madame la Mort.** ***Voir, à ce sujet, la lettre de Rachilde de février*** **1891 (*Gauguin. Lettres* (1946), p. 209 et n° 107, Exposition Gauguin, 1949).**

Exp. **Gauguin, Orangerie (1949), n° 64.** ***Musée du Louvre.***

210 **PARAU NO TE VARUA INO (1892).**

Mine de plomb. H. 0,255; L. 0,215. Inventaire RF. 29.332.
Coll. Marcel Guiot. Acquis par le Musée en 1942.

Sur la droite, une femme nue, debout, tournant la tête. A gauche, derrière un arbre penché, apparaît un être inquiétant tenant un masque dans sa main gauche.

Au verso, étude de main droite levée, tête de femme tournée de trois quarts, et à droite, ornements.

Etude pour le tableau **Parau no te varua ino (*Paroles du diable*), *daté de* 1892 (ancienne coll. M. Harriman, n° 16, Exposition Gauguin, San Francisco, 1936).**
— Le Musée de Bâle possède un beau pastel du même sujet «Femme de Tahiti ».

Bibl. **P. Gauguin : Lettres à sa femme et à ses amis (1946), fig. n° 28, p. 240.**
Exp. **Gal. M. Guiot (mai-juin 1942), n° 81 (repr. p. 41). — Gauguin (1949), n° 66.** ***Musée du Louvre.***

210 ***bis*** **PORTRAIT DE L'ARTISTE.**

Mine de plomb.
H. 0,360 ; L. 0,265.
Coll. G. Fayet.

La tête seulement, de profil à droite, le visage emprunt d'une grande sérénité. Datant du dernier séjour à Tahiti. Retrouvé par G. Fayet dans l'emballage d'une toile qui lui avait été envoyée de Tahiti par l'artiste. On peut rapprocher ce dessin du portrait peint dédicacé « A l'ami Daniel », coll. Mme Huc (M. Malingue, 1944, pl. 109) et du crayon de 1903 (id. pl. 143).

Collection particulière.

TOULOUSE LAUTREC

Albi 1864-1901

Il naît à Albi, descendant des anciens comtes de Toulouse. Deux accidents arrêtent sa croissance, déformant son corps et le condamnant à une vie singulière et recluse. A Paris, il travaille chez Bonnat qui juge son « dessin exécrable », et chez Flameng; il est impressionné par Degas, Forain et les estampes japonaises. Désormais, sa vie se centre à Montmartre : il voyage peu, expose rarement. A l'aise dans tous les milieux, libre de tout préjugé, mais non de l'inquiétude, il effectionne le cirque, les terrains de sports, les cafés-concerts, et cette vie nocturne que Mac Orlan appelle « La Civilisation de Minuit ». Son intérêt se concentre dans d'étroites limites mais avec passion et un talent prodigieux de dessinateur. Sa cruauté, moins réfléchie que celle de Degas, est plus terrible et infiniment triste.

211 **LA COMTESSE A. DE TOULOUSE-LAUTREC.**

Signé du monogramme en bas, à droite.
Fusain sur papier Ingres. H. 0,64; L. 0,47.

Elle est assise dans un fauteuil, de profil vers la gauche, les mains jointes sur ses genoux.

Lautrec a toujours eu pour sa mère une grande vénération. Il a souvent fixé son image. Ce dessin la représente dans la pose qu'il choisira pour la toile exécutée dans le salon du Château de Malromé en 1887 (cf. J. Lassaigne, Toulouse-Lautrec, 1946, pl.).

Bibl. M. Joyant : Lautrec (1927), t. II, p. 186. — Dessins de Maîtres français, IX, Toulouse-Lautrec (1930), n° 21 et pl. — Julien : Toulouse-Lautrec (1942), p. 31 repr.

Exp. Toulouse-Lautrec, New-York (1937), n° 28. — Toulouse-Lautrec, Londres (1938), n° 32. — Toulouse-Lautrec, Paris (1938), n° 2. — Toulouse-Lautrec, Bâle (1947), n° 10. — Toulouse-Lautrec, Amsterdam (1947), n° 65. — Toulouse-Lautrec, Bruxelles (1947), n° 65.

Musée d'Albi.

212 **L'ANGLAISE DU STAR DU HAVRE (1889).**

Signé en bas à gauche : Lautrec.
Sanguine sur papier Ingres bleu avec rehauts de blanc. H. 0,62; L. 0,47.
Don de la comtesse A. de Toulouse-Lautrec au Musée.

La tête et les épaules, de profil vers la gauche, ses cheveux en boucles sur le front, formant chignon derrière la tête, elle rit.

Lors de son avant-dernier voyage au Havre en 1899, *Lautrec rencontre dans un star, une jeune anglaise pour qui il interrompt son voyage. Il écrit aussitôt à son ami Joyant pour lui demander de lui envoyer son matériel de peintre*

laissé à Paris, et il exécute ce dessin, première recherche pour la toile du Musée d'Albi.

Bibl. Figaro illustré n° 145 (avril 1902), p. 10. — M. Joyant : Lautrec (1927), t. II, p. 251. — P. de Lapparent : Toulouse-Lautrec (1927), pl. XIX. — Dessins de Maîtres français, IX : Toulouse-Lautrec (1930), n° 62 et pl. — Julien : Toulouse-Lautrec (1942), p. 51. — J. Lassaigne : Toulouse-Lautrec (1946), fig. p. 38.

Exp. Toulouse-Lautrec, Galerie Durand-Ruel (1902). — Toulouse-Lautrec, Mansi-Joyant (1914). — Toulouse-Lautrec, Arts Décoratifs (1931), n° 239.

Musée d'Albi.

213 CHOCOLAT DANSANT DANS LE BAR D'ACHILLE (1896).
Signé en bas, à gauche, du monogramme de l'artiste.
Encre de Chine, crayon bleu avec rehauts de blanc. H. 0,77; L. 0,61.
Don de la comtesse A. de Toulouse-Lautrec au Musée.
Dans l'intérieur du bar éclairé, au centre Chocolat en casquette rayée, vue de dos, le visage de profil, esquisse un pas de danse, en levant son bras droit. A gauche, un garçon en tablier blanc, au fond, les habitués du bar, tandis qu'un musicien à droite, vu de profil, joue d'une sorte de banjo. Au premier plan, un coin de table avec un poulet rôti.
Dessin exécuté pour le n° 73 du « Rire » du 28 mars 1896, est paru sous le titre : « Sois bonne, ô ma chère inconnue. » Lautrec s'inspira des habitués de l'Irish and American Bar que tenait Achille, rue Royale : Chocolat, après son tour au nouveau Cirque, y venait, avec Footit.

Bibl. Gershe Mack, pl. XXIV, p. 186. — M. Joyant : Lautrec (1927), p. 75 et p. 219. — Julien : Toulouse-Lautrec (1942), p. 46. — Paul de Lapparent : Toulouse-Lautrec (1927), pl. XX. — Dessins de Maîtres français, IX (1930), n° 44 et pl. — J. Lassaigne : Toulouse-Lautrec (1946), p. 35 repr.

Exp. Toulouse-Lautrec, Galerie Durand-Ruel (1902). — Libre Esthétique, Bruxelles (1914). — Toulouse-Lautrec, Galerie Manzi-Joyant (1914). — Toulouse-Lautrec, Arts Décoratifs (1931), n° 228. — Toulouse-Lautrec, New-York (1937), n° 36. — Toulouse-Lautrec, Londres (1938), n° 39. — Toulouse-Lautrec, Paris (1938), n° 30. — Toulouse-Lautrec, Bâle (1947), n° 107. — Toulouse-Lautrec, Amsterdam (1947), n° 116. — Toulouse-Lautrec, Bruxelles (1947), n° 116.

Musée d'Albi.

214 FEMME DANS SON LIT.
Signé en bas à droite : H. T. Lautrec.
Pierre rouge sur papier bleu. H. 0,375; L. 0,480.
Coll. F. Kœnigs (Inventaire F. II, 160).
Elle est endormie, demi-nue, tournée vers la droite, son bras droit hors des draps allongé près d'elle, son visage de trois quarts empreint de fatigue. A rapprocher de la lithographie de 1896 *intitulée* Le Sommeil (*Loys Belteil,* 1920, n° 170).

Exp. Teekeningen van Ingres tot Seurat, Musée Boymans, Rotterdam (1933-34), n° 109, repr. — Kunsthalle, Bâle (1935). — Teekeningen van Fransche Meesters 1800-1900, Sted. Mus. Amsterdam (1946), n° 182. — H. de Toulouse-Lautrec, Sted. Mus. Amsterdam (1947), n° 121.

Fondation Musée Boymans, Rotterdam.

215 **AU LIT.**

Signé « T. Lautrec » en bas, à gauche.
Crayon. H. 0,292; L. 0,475.

Dans un lit vu de biais, une femme est étendue, vers la droite, la tête enfoncée dans son oreiller, les pieds hors de la couverture.
Exécuté en 1896.

Bibl. R. Huyghe et Ph. Jacottet : Le Dessin au XIX^e^ siècle, Lausanne (1948), pl. CXXXIV.

Exp. Samuel Courtauld Memorial Exhibition (1948), n° 121.

Institut Courtauld, Londres.

GEORGES SEURAT

Paris 1859-1891

Chez Seurat, la rigueur du programme, ce qu'il appelait sa « méthode » ne limite pas la valeur de l'œuvre, car, à cette logique de l'esprit Seurat unissait une sensibilité des plus rares et des plus sûres. Elève de Lehmann à l'Ecole des Beaux-Arts, il se forme surtout par ses lectures et ses longues visites au Musée : Ingres, Delacroix, les ouvrages scientifiques de Chevreul et de Blanc, lui permettent de créer sa technique : à ses premières toiles balayées (1881-1885) *succèdent les grandes compositions rigoureuses et harmonieuses, dont la « Baignade »* (1883), *« Dimanche d'été à la grande Jatte »* (1886), *« les Poseuses »* (1887), *et « le Cirque »* (1891). *Mais ce maître du néo-impressionnisme devait mourir à trente et un ans. Dans ses dessins, admirables par l'équilibre subtil des lumières et des ombres, la vision sobre qui voit par masses et ne veut que l'essentiel, la poésie qui naît de cette austérité et de la vie intense des gris, des blancs et des noirs profonds, Seurat a peut-être donné le meilleur de lui-même.*

216 **DEVANT LE BALCON.**

Crayon Conté sur papier blanc. H. 0,315; L. 0,246. Inventaire RF. 29.548.
Don Camille Pissarro au Musée du Luxembourg.

Etude de femme assise, de profil à gauche, tricotant, la silhouette sombre se détache sur un fond clair, où se dessinent les volutes d'un balcon de fer.

Bibl. G. Kahn : Dessins de Seurat, pl. XXVIII.

Exp. Exposition Seurat 1904; (1926), n° 41.

Musée du Louvre.

217 **NATURE MORTE AU POELE.**

Crayon Conté sur papier blanc. H. 0,235; L. 0,305. Inventaire RF. 29.540.
Acquis à la vente Fénéon, mai 1947, n° 32.

A gauche, des vêtements posés en tas sur un tabouret. A droite, une bouilloire, ventrue sur un petit fourneau à bois.
Etude pour le décor des Poseuses *de* 1887. *Dans la composition de la Fondation Barnes, on retrouve les deux éléments du dessin, à droite, servant de cadre à la poseuse assise de profil, en train de remettre ses bas.*

On retrouve le poêle, sans la bouilloire, dans le dessin montrant la poseuse debout de face, qui appartint à Maximilien Luce (cf. Bulletin des Musées, août 1947, fig. 8) *et, d'autre part, faisait partie de l'ancienne collection Fenéon, un autre dessin où figure le groupe de vêtements posés sur le tabouret, cette fois surmonté d'un chapeau* (ibid., fig. II).

Bibl. Gustave Kahn : Les Dessins de Seurat, pl. C. — J. Rewald : Seurat (1946), p. 57. — Mme Bouchot-Saupiqu : Trois dessins de Seurat Bulletin des Musées (août 1947), et repr. fig. 12.

Exp. Dessins français du Musée du Louvre, Berne (1948), n° 125.

Musée du Louvre.

218 PORTRAIT DU PEINTRE PAUL SIGNAC (1889-1890) (pl. 16).

Crayon Conté sur papier blanc. H. 0,350; L. 0,280.

En buste, de trois quarts vers la droite, son chapeau haut-de-forme sur la tête, un peu en arrière, le col de son manteau relevé, sa canne contre son épaule.

Seurat exécuta vers 1889-1890, *ce beau portrait de son ami Signac, un de ses plus remarquables et sensibles dessins. Ayant oublié de mettre sa signature, il signa, le dessin encadré, sur le verre.*

Bibl. G. Kahn : Dessins de Seurat, pl. XLVII. — Cl. Roger-Marx, Seurat (1931), pl. XXXII. — J. Rewald : Seurat (1948), fig. 65.

Exp. Néo-impressionnisme, Gal. de France (1942). — Seurat et ses amis, Gaz. des Beaux-Arts (1933).

Collection Cachin-Signac, Paris.

219 AU CREPUSCULE.

Crayon et fusain. H. 0,31; L. 0,24.
Coll. Flechteim, Berlin; Jos. Meisel, Paris; F. Fenéon. Vente Fenéon du 30 mai 1947, n°

Se détachant à contre-jour, deux promeneurs vus de dos, dans le soir qui tombe. La silhouette de l'homme, à gauche, en chapeau melon et le col de son manteau relevé est très accentuée, tandis que celle de sa compagne, à droite, coiffée d'un chapeau plat à bords est plus légèrement traitée. Il semble que l'homme tienne sa canne levée contre son épaule.

Bibl. G. Kahn : Les Dessins de Georges Seurat (1928), pl. LXIV.

Exp. Art français, Berlin (1906), n° 107. — Seurat, Gal. Bernheim jeune (1908-1909), n° 209.

Collection David-Weill, Paris.

PAUL SIGNAC

Paris 1863-1935

Dans sa remarquable étude « d'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme », Signac a développé le programme de recherches de ce nouveau groupe dont il se fait l'apôtre. S'appuyant sur une méthode présentée par Delacroix et confirmée par les découvertes scientifiques de Chevreuil et de Rood, Signac explique

comment il s'agit de substituer le mélange optique au mélange pigmentaire. Très mêlé aux études volontaires de Seurat après 1884, Signac, théoricien et peintre, marque, par le nom même donné à leur groupe : « néo-impressionnisme », « l'hommage rendu à l'effort des précurseurs ». A la fin de sa vie, après les grandes œuvres lyriques, ports, ciels, mers, Signac revient aux notations fraîches et subtiles où, dans certaines aquarelles, se marque encore son attachement à l'impressionnisme.

220 LA FALAISE PRES D'ETRETAT (1930).
Aquarelle. H. 0,25; L. 0,40.

Collection Cachin-Signac, Paris.

ODILON REDON

Bordeaux 1840 - Paris 1916

Né d'un père colon à la Nouvelle-Orléans, et d'une mère créole, Redon manifesta dès sa jeunesse, passée dans la campagne bordelaise, des penchants pour la solitude et le rêve. Deux influences agirent sur son orientation : l'amitié du botaniste Armand Clavaud, et son apprentissage chez le graveur Rodolphe Bresdin. La guerre de 1870, à laquelle il participe, l'arrache à son repliement sur lui-même. Dans le climat des débuts du symbolisme, il publie, à partir de 1879, des recueils de lithographies, d'une étrangeté qui lui attire l'admiration de J.-K. Huysmans et des esprits les plus rares de son temps. L'art de Redon est un art suggestif, d'un visionnaire du noir et blanc, à la recherche de beautés inconnues, et de moyens expressifs neufs. Les pastels et les peintures de son âge mûr marquent une détente de son inspiration, et valent par leur poésie pleine de mystère, et des harmonies colorées d'une exceptionnelle richesse. Sa vie fut retirée, auprès d'une compagne attentive, et entourée dans les dernières années, de la vénération des jeunes artistes de la nouvelle génération.

221 JEUNE FILLE AUX FLEURS.
Fusain sur papier blanc (verni par le fixatif). H. 0,540; L. 0,380.
Vue de profil à gauche, ses longs cheveux tombant sur ses épaules, ornés d'un lourd cabochon. Elle regarde fixement en face d'elle. D'un vase posé devant elle, jaillissent quelques fleurs dont un magnifique œillet blanc.
Ce thème d'un visage pensif de profil au milieu de fleurs a été souvent traité par l'artiste : à rapprocher du fusain intitulé « les Pavots noirs » (cf. A. Mellerio, O. Redon, 1923, repr. face p. 148).
Dans « A soi-même » qui contient son journal et ses réflexions, Redon analysait ainsi son art : « Mes dessins inspirent et ne définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent ainsi que la musique dans le monde ambigu de l'indéterminé... L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir aux jeux mystérieux des ombres et du rythme de lignes mentalement conçues. » (Confi-

dences d'artistes.) Ce profil méditatif, au milieu des fleurs est un thème cher à la sensibilité de l'artiste : on peut le rapprocher, en particulier, d'un autre fusain « Les Pavots noirs » (cf. A. Mellerio, O. Redon, peintre, dessinateur et graveur (1923), *repr. pl. face à la p.* 148).

Collection Particulière, Paris.

222 CALIBAN.

Fusain. H. 0,480; L. 0,380.

Personnage accroupi, à la tête énorme, au corps fluet, aux grandes mains expressives.

Forme fantastique, d'une même inspiration que certaines lithographies des Albums : « Dans le rêve » (1879) *et « Songes »* (1891). *Dans « A rebours »* (1884), *Huysmans apparente les créations de l'imagination de Redon à celles de Goya et de Poë; génies avec qui l'artiste se sentait en affinités profondes puisqu'il leur dédicaçait deux de se srecueils : « A Edgar Poë »* (1882) *et « Hommage à Goya »* (1885).

Collection Particulière, Paris.

AUGUSTE RODIN

Paris 1840-1917

« Chasseur de vérité », « guetteur de vie », comme il disait de lui-même, Rodin transforme la sculpture par cette passion du mouvement et de la vie. Elève de Barye et de Carrier-Belleuse, il débuta en 1877 *avec « L'Age d'Airain ». Dans son œuvre de dessinateur, on a pu distinguer deux périodes : les dessins d'inspiration dantesque, griffés par la plume, fougueux et dramatiques; et ceux des dernières années, clairs, apaisés, souvent relevés de touches d'aquarelle.*

223 UNE FEMME DEBOUT, DEMI-NUE.

Signé en bas, à droite : Rodin.
Papier. Crayon noir monté sur carton gris. H. 0,200; L. 0,305.

Bibl. Album Musée Rodin, n° MR. 2.742.

Musée Rodin, Paris.

224 ETUDE DE FEMME NUE.

Aquarelle sur carton bis. H. 0,317; L. 0,247. Inventaire 4.737.
Signé en bas et à droite : Rodin.

Femme nue debout de face. Les jambes sont croisées; elle lève le bras droit et abaisse le gauche en l'écartant du corps. Indications de repentirs pour les bras et les jambes.

Musée Rodin, Paris.

ADDITIF

JACQUES CALLOT

235 ETUDES DE CHEVAL.
Plume.
Albertina Inv. 25507.

NICOLAS POUSSIN

236 ANNONCIATION.
Plume et bistre sur crayon noir. H. 0,200; L. 0,232 .
Alb. Inv. 11415.

A gauche, l'ange de profil, posé sur un nuage, s'adresse à la Vierge, agenouillée, qui se tourne vers lui, les mains jointes sur la poitrine. Au milieu d'une nuée, apparaît Dieu le Père. Des angelots se penchent, à droite, au-dessus d'un balcon.

Etude préliminaire avec de nombreuses variantes pour la composition de Chantilly. Exécutée entre 1630 *et* 1635.

Bibl. J. Meder, Handzeichnungen Französischer Meister des XVI-XVIII Jahrhunderts (1922), pl. II. — Campbell Dodgson, Drawings by French Masters of the XVII-XIX Centuries, London (1930), pl. I. — W. Friedländer , The Drawings of Nicolas Poussin, Leipzig (1939), n° 34, pl. XXI.

CLAUDE GELLEE

237 PAYSAGE.
Plume et lavis de bistre. H. 0,280; L. 0,205.
Alb. Inv. 11529.

Un groupe d'arbres dans la lumière ; au premier plan vers la gauche, un homme assis.

Bibl. Joseph Meder, Handzeichnungen Französischer Meister des XVI-XVIII Jahrhunderts (1922), n° 29 repr. — G. Bauer, Dessins de Maîtres à l'Albertina (1948), pl. XVIII.

HYACINTHE RIGAUD

238 PORTRAIT D'UN CARDINAL.
Craie et lavis.
Alb. Inv. 11932.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

1700-1777

239 JEUNE FEMME AU TAMBOURIN.
Aux trois crayons sur papier bistre. H. 0,280; L. 0,205.
Alb. Inv. 12074.

Jeune femme nue, assise et tournée de trois quarts vers la droite. Elle tient dans ses mains un tambourin sur lequel elle semble frapper.

Bibl. Joseph Meder : Handzeichnungen französischer Meister des XVI-XVIII Jahrhunderts (1922), n° 8 repr. — H. Leporini : Die Künstlerzeichnung (1928), p. 281, pl. CXLIII.

NICOLAS LANCRET

240 BERGER AU REPOS.
Sanguine. H. 0,206; L. 0,157.
Alb. Inv. 12039.
Bibl. G. Bauer, Dessins de Maîtres à l'Albertina (1948), pl. I.

FRAGONARD

241 « SPIRAT ADHUC AMOR, VIVUNTQUE COMMISSI CALORES AEOLIAE FIDIBUS PUELLAE » (Horace, Livre IV, Ode VIII).
Lavis de sépia au pinceau sur trait à la pierre noire. H. 0,455; L. 0,311.
Alb. Inv. 12726.
Parmi les frondaisons, un vol d'amours; au centre, dans une partie inondée de lumière, un couple se tient enlacé.
Gravé à l'aquatinte par le comte de Paroy.
Bibl. R. Portalis, Fragonard (1889), n° 159 de l'œuvre, gravé. — G. Grappe, Fragonard (1913), t. II, repr. pl. XX. — Joseph Meder, Handzeichnungen Französischer Meister des XVI-XVII Jahrhunderts (1922), n° 22 repr. — L. Leporini, Fragonard (1925), pl. I.
Exp. Fragonard, Paris, 1921, n° 163 (il s'agit de la gravure à l'aquatinte par le Comte de Paroy), repr. dans Dayot n° 173.

EDOUARD MANET

242 BOUQUET.
Aquarelle. H. 0,351; L. 0,256.
Alb. Inv. 24129.
Iris, lilas et clématites.
Monogramme EM, en bas à gauche.
Exécuté vers 1880, n° 135 vente de l'atelier (févr. 1884).
Bibl. Französische Meister des XIX Jahrhunderts, A. Stix (1930), pl. VIII.

AUGUSTE RENOIR

243 BORDS D'UNE RIVIERE.
Aquarelle. H. 0,253; L. 0,338.
Alb. Inv. 24112.
Signé et daté en bas à droite : Renoir 90.
Elle coule, au centre, entre deux rives boisées et se moire de jaune, de bleu et de vert. Des touffes d'ajoncs au premier plan.
Bibl. Französische Meister des XIX Jahrhunderts, A. Stix (1930), pl. X.

PAUL CEZANNE

244 LA MONTAGNE SAINTE VICTOIRE ET LE CHATEAU NOIR.
Aquarelle. H. 0,316; L. 0,487.
Alb. Inv. 24082.
Exécutée entre 1895 et 1900.
Bibl. Von Ingres bis Cézanne, Zeichnungen aus der Albertina, A. Stix (1927), pl. XXXI. — L. Venturi : Cézanne (1936), t. I, n° 1025, t. II, pl. CCCII.

Ces dix dessins provenant du Graphische Sammlung Albertina, Vienne, ne pourront être exposés avant le 17 février.

Les numéros 24 *bis* et 77 *bis*, du Musée de Stockholm n'ont pu nous parvenir à temps pour l'exposition.

INDEX DES ARTISTES

BARYE (Antoine), n° 169.
BELLANGE (Jacques), n°s 21-22-23.
BOUCHER (François), n°s 70-71-72-73-74-75-76.
CALLOT (Jacques), n°s 25-26 pl. 2.
CARPEAUX (Jean-Baptiste), n°s 179-180.
CEZANNE (Paul), n°s 205-206-207-208 pl. 15.
CHARDIN (Jean-Baptiste Siméon), n° 76 bis.
CHASSERIAU (Théodore), n°s 153-154-155.
CLOUET (François), n°s 8-9-10-11 pl. 1.
COROT (Jean-Baptiste-Camille), n°s 157-158-159-160-161
COURBET (Gustave), n°s 175-176
DAUMIER (Honoré), n°s 170-171-172-173 pl. 12.
DAVID (Jacques-Louis), n°s 112-113-114-115-116
DECOURT (Jean), n° 12.
DEGAS (Edgar), n°s 194-195 196-197-198-199-200-201-202 pl. 14.
DELACROIX (Eugène), n°s 141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152 pl. 11.
DESPORTES (François), n° 49.
DUMONSTIER (Etienne), n° 6.
DUMONSTIER (Pierre, l'Oncle), n° 17
DUMONSTIER (Pierre, le Neveu), n° 19.
Ecole de FONTAINEBLEAU, n° 15
Ecole Française du XVIII[e] siècle, n° 77.
FOUQUET (Jean), n°s 4-5
FRAGONARD (Honoré), n°s 82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92 pl. 6.
FROMENT (Nicolas), n° 7.
GAUGUIN (Paul), n°s 209-210-210 bis.
GAVARNI (Sulpice-Guillaume CHEVALIER, dit), n° 174.
GELLEE (Claude, dit le LORRAIN), n°s 36-37-38-39-40-41-42-43 pl. 4.
GERICAULT (Théodore), n°s 123-124-125-126-127.
GILLOT (Claude), n° 51
GIRODET (Anne-Louis), n°s 117-118
GRANET (François-Marius), n° 156.
GREUZE (Jean-Baptiste), n°s 79-80-81.
GROS (Antoine-Jean), n°s 119-120-121-122 pl. 9.
GUYS (Constantin), n°s 177-178

INGRES (Jean-Auguste), nos 128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140 pl. 10.
LAGNEAU, no 20.
LANCRET (Nicolas), nos 66-67
LA TOUR (Quentin de), no 78
LE BRUN (Charles), nos 46-47
LECURIEUX ANONYME, nos 13-14.
LESUEUR (Eustache), no 44.
MAITRE ANONYME XIVe-XVe no 1
MAITRE ANONYME XVe, no 2.
MAITRE ANONYME XVe, no 6.
MAITRE DES HEURES DE ROHANT, no 3.
MAITRE I.D.C., no 18
MANET (Edouard), nos 181-182-183-184-185
MELLAN (Claude), no 24
MILLET (Jean-François), nos 164-165-166-167-168
MONET (Claude), no 187
MOREAU L'AINE, no 107
MORISOT (Berthe), no 186.
OUDRY (Jean-Baptiste), no 50.
PATER (Jean-Baptiste-François), no 68.
PISSARRO (Camille), nos 203-204
PORTAIL (Jacques-André), no 69.
POUSSIN (Nicolas), nos 28-29-30-31-32-33-34-35 pl. 3.
PRUD'HON (Pierre-Paul), nos 108-109-110-111 pl. 8.
PUGET (Pierre), no 45
REDON (Odilon), nos 221-222
RENOIR (Auguste), nos 189-190-191-192-193 pl. 13.
RIGAUD (Hyacinthe), no 48
ROBERT (Hubert), nos 93-94-95-96-97
RODIN (Auguste), nos 223-224
ROUSSEAU (Théodore), nos 162-163
SAINT-AUBIN (Gabriel de), nos 98-99-100-101-102-103-104-105 pl. 7.
SEURAT (Georges), nos 216-217-218-219 pl. 16.
SIGNAC (Paul), no 220
SISLEY (Alfred), no 188.
TOULOUSE-LAUTREC (Henri de), nos 211-212-213-214-215
VERNET (Joseph), no 106.
VOUET (Simon), no 27.
WATTEAU (Antoine), nos 52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65 pl. 5.

REPRODUCTIONS

Ce catalogue a été réalisé et imprimé par
LES PRESSES ARTISTIQUES
1, rue Vidal-de-la-Blache, Paris

Dépot légal N° 76

FRANÇOIS CLOUET
Catherine de Médicis. Cat. n° 8

CALLOT

Cat. nº 26 — Tentation de Saint Antoine.

POUSSIN

Angélique et Médor

Cat. n° 30

Cat. nº 41

CL. GELLÉE
Paysage.

WATTEAU

Cat. n° 99 — Deux études d'homme assis

FRAGONARD

Cat. nº 87 — La confidence.

SAINT-AUBIN

Cat. n° 101 Incendie de l'Hôtel-Dieu.

PRUD'HON

Cat. nº 108. Portrait de Mlle Mayer.

GROS

Cat. n° 119 Bucéphale et Alexandre.

INGRES

Cat. nº 130 Les sœurs Montagu.

DELACROIX
Portrait de Mme Pierret. Cat. n° 143

DAUMIER

Cat. nº 172 Portrait d'Henry Monnier.

RENOIR
Les baigneuses

Cat. n° 189

DEGAS
Portrait de Manet.

Cat. nº 196

CEZANNE
Portrait de Mme Cézanne (Cat. n° 208)

SEURAT

Cat. nº 218 — Portrait de Signac.